THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSIT
PROVO, UTAH

37 5c

Digitized by the Internet Archive
in 2015

https://archive.org/details/lacortedilodovic00mala

L' INCONTRO DEL PICCOLO MASSIMILIANO SFORZA CON L' IMPERATORE NEL 1496

(Miniatura del « Libro del Jesus ». - Biblioteca Trivulziana).

709/45
M29c

FRANCESCO MALAGUZZI VALERI

LA CORTE DI LODOVICO IL MORO

* * *

GLI ARTISTI LOMBARDI

489 ILLUSTRAZIONI - 16 TAVOLE

ULRICO HOEPLI
MILANO

1917

PROPRIETÀ LETTERARIA ED ARTISTICA
TUTTI I DIRITTI RISERVATI

Tipografia Sociale - Milano, Via G. Mameli, 15.

THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

III.

GLI ARTISTI LOMBARDI

Dopo esaminata l'attività dei due maggiori artisti che fiorirono alla Corte di Lodovico il Moro, Bramante e Leonardo da Vinci, stranieri entrambi al Ducato milanese, entriamo, con questo terzo volume, nell'illustrazione dell'opera dei maestri lombardi di quel periodo. Ci conviene osservare che di proposito non ci siamo occupati degli scultori. L'attività loro si svolse quasi esclusivamente a vantaggio della Certosa di Pavia, per la quale non può dirsi veramente che il Moro meritasse titolo di mecenate, benchè più d'una volta intervenisse nelle cose della fabbrica e nella scelta degli artisti. Se di belle opere di scultura si arricchirono, nell'ultimo ventennio del Quattrocento, anche il Duomo e altre chiese di Milano, l'attività degli scultori, a differenza del secolo precedente, si svolse un po' saltuariamente. Men che pel Duomo — pel quale quell' attività assunse in gran parte carattere di scultura decorativa, legata per di più alle tradizioni dell'arte gotica che ne impedirono il libero svolgimento richiesto dalle nuove idee artistiche — gli scultori dovettero limitarsi ad erigere pochi monumenti e a eseguire modeste decorazioni, quando il poco tempo lasciato loro libero dai lavori della Certosa e del Duomo lo consentiva. Il carattere della nostra pubblicazione, ch'è diretta a illustrare la Rinascenza milanese sopratutto in rapporto alla magnifica Corte di Lodovico e la mole che tale pubblicazione è venuta acquistando ci consigliaron dunque di rinunciare a occuparci della scultura lombarda; della quale d'altronde vedemmo già le manifestazioni più direttamente collegate all'opera di Bramante. Un'ultima ragione, del tutto personale, ci indusse a ciò: il desiderio di non ripeterci, avendo già dedicato espressamente al maggior scultore di quel periodo, l'Amadeo e ai suoi seguaci, un libro riccamente illustrato (1) e parecchi scritti ulteriori: ai quali, se non ci illudiamo, ben poco hanno aggiunto le successive scoperte storiche e critiche.

---

(1) F. Malaguzzi Valeri, G. A. Amadeo scultore e architetto. *Bergamo, Istituto Italiano d'arti grafiche. 1904.* — Id. *in* Rassegna d'arte. *II. pag. 24 e 27, V, 169, VIII, 129 e 168.* — Id. I Solari architetti e scultori del XV secolo. (*Italienische Forschungen. Vol. I. Istituto Germanico di Storia dell'Arte in Firenze*).

Il desiderio di portare il maggior contributo di novità al tema piacevole da noi prescelto ci consigliò invece a dar posto alla illustrazione di argomenti o non trattati nel loro complesso fino ad ora o addirittura nuovi nella storia dell'arte lombarda. Per questo delle attività dei pittori ci limitammo a esaminare quella del ritratto, d'altronde più affine alle tendenze signorili della Corte sforzesca che ben poco s'interessò, a quel che sembra, alla pittura sacra, per la quale abbondano monografie anche d'insieme; mentre, per lo contrario, ci indugiammo di preferenza intorno ai rami d'arte così detti minori particolarmente incoraggiati dalla Corte e dall'aristocrazia milanese; rami che attendevano fin qui una illustrazione rispondente ai criteri degli studi moderni. Non spetta a noi dire se siamo riusciti nel compito prefisso: e tutt'al più potremo ricordare la difficoltà di una tale trattazione per una regione che, mentre produsse largamente, quasi regalmente le piacevolissime miniature, le ricche oreficerie, le esuberanti tarsie, i vetri dipinti, gli arazzi, i ricami, le incisioni, i cuoi impressi, poco li conservò più tardi, così che il meglio è sparso ai quattro venti come si vedrà e fu non poca fatica raccoglierlo idealmente e costringerlo nelle pagine di questo volume; o fu ben limitatamente identificato e studiato — pel periodo che ci interessa — con cataloghi serii, con scritti esaurienti e d'insieme. Le opere d'arte illustrate risultarono così di numero e importanza tali da obbligarci a rimandare a un quarto e ultimo volume i capitoli su alcuni prodotti delle antiche industrie artistiche, e quelli sui letterati, sui poeti e sui musici.

L'Autore.

INDICE DEI SOMMARI

(*I numeri indicano le pagine*).

I. - I RITRATTISTI

Zanetto Bugatto e Baldassare d'Este . . 2
I ritratti di corte 3
Giovanni Ambrogio de Predis 5
La famiglia De Predis 5
La biografia di Ambrogio de Predis . . . 6
Il de Predis a Innsbruck 7
Il de Predis zecchiere e arazziere 8
La « Pala sforzesca » 9–10
La « Vergine delle rocce » della Concezione . 11
Il ritratto di Gian Galeazzo Sforza . . . 12
Il ritratto di Bianca Maria Sforza 13
I ritratti di Massimiliano e di Bianca Maria . 14
Il ritratto della National Gallery 15
Il ritratto di Brera. Le Miniature 18
I ritratti di Cesare e di Francesco Sforza . 19
Disegni del Preda 22–23
Il « Musicista » dell'Ambrosiana 24-25
Il ritratto femminile dell'Ambrosiana . . 26
L'iconografia di Beatrice d'Este . . . 27–28
I caratteri del ritratto dell'Ambrosiana . . 29
Il ritratto femminile di Tullymore Park . 30
I ritratti delle collezioni Salting e Weber . 31
I ritratti del Museo di Hannover e un disegno dell'Ambrosiana 32
Il paggio della collezione Carrara 33
Il ritratto Brivio del Museo Poldi Pezzoli . 34
Il ritratto degli Uffizi 36
Il ritratto dell'Imperatore Massimiliano . . 37
La Fanciulla del Museo Czartoryscki . . . 38
Le Madonne 39
La Sacra Famiglia del Seminario di Venezia . 40
La Madonna della collezione Crespi . . . 41
La forma delle mani nei quadri del Preda . 42
Ritratti attribuiti al Preda 44–45
I caratteri dell'arte del Preda 46
I seguaci del Preda 47
Il ritratto di Oldenburgo 48
Ritratti lombardi nell'arte del Preda . . . 50
Bernardino de' Conti. 50
Il ritratto di Francesco Sforza 51
I ritratti di Casa Trotti 52
Il « Musicista » della collezione Crespi . . 53
I ritratti di Berlino e dell' Istituto di Francia 54
I ritratti cinquecenteschi del Conti . . . 58
I ritratti femminili 61–64
Ritratti a Parigi e in America 65
Il ritratto di Margherita Colleoni 66
Il ritratto femminile della Galleria di Pavia 67
Le Madonne 70
Giampietrino e Marco d'Oggiono . . 71-74
Giovanni Antonio Boltraffio. 75
La sua vita 76
La « Santa Barbara » di Berlino 77
La Madonna dei Casio 78
L'influsso leonardesco 80
Il ritrattista 81
I ritratti del Moro e di Clarice Pusterla . . 82

Il ritratto Borromeo 84
Il ritratto d'Adda 85
Il ritratto di Chatsworth. 86
I ritratti del poeta Casio 88
Il Casio 89
I ritratti delle Collezioni Frizzoni e Mond . . 90
Girolamo Casio e il Boltraffio 91
I ritratti del'Ambrosiana e di Berna . . . 92
Altre opere successive 93
La fanciulla del Museo di New-York . . 94
La « Belle Ferronière » 95–97
Caratteri dell'arte del Boltraffio 98
Andrea Solario. 98-99
I ritratti del Solario 102–106
Ritratti cinquecenteschi 107
Caratteri generali dell'arte lombarda . . 109

II. - I MINIATORI

La biblioteca ducale 112
La miniatura lombarda innanzi il Rinascimento 112
La miniatura lombarda trecentesca . . . 113
L'inizio del quattrocento 114
La metà del quattrocento 117
L'inizio del Rinascimento 118
Ambrogio Marliano 120
Miniature della sua scuola 122
Progressi nel minio 126
I rapporti con Padova 128
L'orazione di mano del Moro 130
Cristoforo De Predis 131
Il manoscritto di Torino 132–133
Il messale di Varese 134
Il libro d'ore Borromeo 136
Il corale di Ercole I d'Este 138
Opere nell'arte del Preda 140
Il Romanzo di Paolo e Daria 143
Ambrogio de Predis miniatore 144
Altri miniatori della fine del Quattrocento 144
Il trattato « De Sphaera » della Estense . . 145
Diplomi sforzeschi 147
Il messale d'Anna Sforza 150–151
Frate Antonio da Monza 152
La sola sua opera 153
Sua derivazione da Bramante 154
Opere erroneamente attribuitegli 155
Caratteri dell'arte di Antonio da Monza . . 156
Il « maestro del libro d'ore di Bona di Savoia » e altri anonimi 157
Le sue opere 162
Le diverse tendenze artistiche 163
Manoscritti sforzeschi 164
Caratteri del gruppo principale 167
Un manoscritto della Nazionale di Parigi . 168
Opere minori 169
L'ispiratore del libro d'ore di Bona . . . 170
Un'incisione del Museo di Pavia 171
Le incisioni di Zuan Andrea 172
La conclusione 173
Il messale Arcimboldi e i corali di Sant'Ambrogio. 175–184
La miniatura nelle altre città del Ducato. — A Cremona 184-185
I corali della Cattedrale 186
Documenti Cremonesi 187–188
Miniatori e Amanuensi cremonesi . . . 189
Antonio Cicognara. 190–193
Frate Antonio da Cervisano 195
Gerolamo da Cremona 196
A Pavia 196-197
A Lodi 197
A Busto Arsizio 200
I Corali di Busto Arsizio 201
A Vigevano 203
Miniatori lombardi fuori di Lombardia . 208
Taddeo Crivelli 209–211
Matteo da Milano 216
Minii lombardi a Ravenna 217
A Mantova, a Roma, a Firenze 218
Rapporti con la scuola fiorentina 219
L'influsso leonardesco e la decadenza 220-221
Miniature luinesche 222
Agostino Decio. 224
Nomi e notizie di miniatori 225
Caratteri generali della miniatura lombarda. 226–228

III. - I MAESTRI DEL LEGNO

Gli scultori di anconette 231
L'altare di Locarno 233
Altari e ancone in legno 236
Bassorilievi in legno 237
L'ancona di Borgonovo Valtidone 239
L'ancona del Museo di Lodi 241
Sculture in legno a Vigevano e a Pavia . . 242
La corporazione dei maestri del legno e gli Statuti del 1459. 242
La corporazione dei « Fabri lignarii » . . . 243

Gli stalli corali di Sant'Ambrogio, di San Francesco a Pavia, di Santa Maria delle Grazie a Milano 243
Gli stalli di Sant'Ambrogio e di San Francesco a Pavia 244
Il coro ligneo di Santa Maria delle Grazie . . 246
Il coro della Certosa di Pavia 249
Il Bergognone e il coro ligneo della Certosa di Pavia 249
Il Polli, il De Marchi, il Del Maino . . . 250
Il Bergognone ideatore del coro 251
Gli armadi nella sagrestia di Santa Maria delle Grazie. 252
L'intaglio e la tarsia a Vigevano . . . 257
L'intaglio e la tarsia a Cremona . . . 257
Il Platina e Pietro dalla Tarsia. 259
L'influsso dei Lendinara 260
Il coro dell'abazia di Morimondo 262
I maestri lombardi fuori del Ducato . . . 263
Gli arredi degli appartamenti ducali . . 265
Arredi privati 266
Le cornici intagliate e i soffitti 267

IV. - GLI ORAFI

Le oreficerie della Corte 270–271
L'oreficeria religiosa. 272
Il reliquario «degli innocenti» in Sant'Ambrogio 274
Il periodo di transizione 275
Gli ostensori 277
L'ostensorio di Lodi 279
Il Reliquiario della Collegiale di Gandia . 280–281
Lo specchio di Isabella la Cattolica e il « Calvario » di Gran 282
I calici 283
Il calice di Chiavenna 284
Il calice di Gravedona 285
Calici del Rinascimento 287
Le Croci 288
La Croce di Cremona 292
Francesco Ser Gregorio da Gravedona 292-297
I fratelli Rocchi 297
Il trasmodare della decorazione 300
Pietro Lierni 301–302
L'eccesso della decorazione 303
Smalti e nielli 306
Oreficerie del Museo Poldi Pezzoli 308
Smalti lombardi 311
Smaltatori lombardi 313
Daniele Arcioni e Giacomo da Trezzo . . 315
I nielli lombardi 316–317
Una « Pace » di Lodovico il Moro 318
« Paci » a nielli della collezione Cicognara . . 321
Nielli delle collezioni Cicognara, Trivulzio e del Louvre 324
Tabernacoli lombardi a Parigi e a Vigevano 325
Caradosso 325–329
Il calamaio di Caradosso 330
Le scene mitologiche del calamaio 331
Le scene delle « Forze d'Ercole » 332
Bronzi e scene mitologiche 333
Placchette caradossesche 334–336
Bronzi leonardeschi 339
L'influsso della scuola di Padova. . . . 339
Gli stipetti già attribuiti a Caradosso . . . 340
Influenze padovane 341
Infiltrazioni padovane 344
Piccoli bronzi lombardi 345
Placchette ispirate da quadri leonardeschi . 346
L'oreficeria cinquecentesca 346
Il dono di Francesco II a Vigevano . . . 347
Il tesoro Sforzesco di Vigevano 348
L'orafo ducale Galeazzo Cambi 349
Oreficerie del Cinquecento 350
Notizie inedite d'orefici 351
I medaglisti 351
Caradosso medaglista 352–353
Medaglie del Moro e di Beatrice 354
Dubbi sull'attività del medaglista 355
Amadio da Milano 356–358
Le monete di Zanetto Bugatto e Mafeo da Civate. 359
Ambrogio de Predis medaglista 361
Oggetti in rame e in ferro battuto . . 363
I caratteri dell'oreficeria lombarda . . . 366

Biblioteca Nazionale di Parigi. - Ms. it. 372.

I.

I ritrattisti.

Il ritratto alla Corte sforzesca — Ambrogio De Predis — Bernardino dei Conti — Giampietrino — Giovanni Antonio Boltraffio — Andrea Solari — I minori.

gusti prevalenti alla Corte di Lodovico il Moro, dove l'umanesimo fu accolto più per moda che per convinzione, esigevano manifestazioni artistiche appariscenti. Della Rinascenza, duplice conquista della bellezza esteriore e del pensiero antico, quella società si limitò ad apprezzare la prima.

Così i pittori milanesi fioriti al tempo della signoria del Moro che non vantarono, come Bramante e come Leonardo da Vinci, vigore d'inventiva, fecondità d'ingegno da permettere loro di applicarsi alle molteplici mansioni che la Corte sforzesca esigeva, si rivolsero di preferenza al ramo proficuo del ritratto. A Milano non una tradizione come a Venezia nè un gusto d'arte come a Firenze indussero principi e signori dell'aristocrazia a incoraggiar molto le arti. Il Moro favorì, come s'è visto, l'edilizia, e limitatamente la scultura, quasi esclusivamente a vantaggio di quei due grandi focolari di idee e di produzione che furono il Duomo di Milano e la Certosa di Pavia, ma non mostrò uno spiccato amore per le altre manifestazioni artistiche. Aveva protetto e incoraggiato Bramante perchè a lui utile per dar corpo ai suoi sogni di magnificenza esteriore, ma poco e tardi intuì il genio di Leonardo. Da lui i pittori avrebbero atteso invano l'ordine di comporre grandi affreschi e decorazioni magnifiche come quelle del palazzo ferrarese di Schifanoia o pale d'altare superbe d'ori e di colori per le chiese e i conventi. A pena v'è ricordo di una: quella che ornava un altare ducale a Sant'Ambrogio ad Nemus. Le sale dei castelli

di Milano, di Vigevano, di Abbiategrasso dovettero accontentarsi, anche sullo scorcio di quel secolo, di rigide ornamentazioni a *scarlioni* e a colombine, e, nella sala detta « delle Asse » a Milano di un finto pergolato, o di quanto v'avevan lasciato i precedenti signori.

Gli arazzi della Corte e dei signori della città e le decorazioni posticce sostituivano gli affreschi nelle solenni circostanze dei ricevimenti di Corte pei battesimi dei principeschi rampolli, per le commemorazioni tradizionali. E verosimilmente gli arazzi non eran sempre di fabbrica lombarda, a giudicar da quelli finiti alla Cattedrale di Vigevano, sui quali gli stemmi sforzeschi furon cuciti più tardi. A Milano non gare di pittori valenti per dipinger scene mitologiche o gaie rappresentazioni famigliari sulle pareti, non elaborate ordinazioni di quadri sacri e profani per cappelle ducali o per le stanze dei castelli. Altri erano i gusti personali dell'ambizioso e pur raffinato principe, altre le esigenze dell'instabile governo, desideroso di rocche e di fortilizi piuttosto che di pacifiche manifestazioni d'arte.

* * *

Fece eccezione, s'è detto, il ramo del ritratto. Esso rispondeva bene al desiderio esteriore di magnificenza che il Moro ostentava e alle necessità stesse della Corte. Sia che il duca volesse dar pegno d'amicizia a principi alleati e amici offrendo in dono ritratti suoi e della consorte, sia che occorresse mostrare a possibili concorrenti alla mano delle giovani principesse le fattezze di costoro, si doveva ricorrere, e di frequente, all'opera dei ritrattisti del luogo.

L'uso aveva alla Corte tradizioni radicate. Francesco I e Galeazzo Maria Sforza, gran signori, dalle idee fastose, al punto che certe manifestazioni di lusso del secondo toccano l'iperbolico, ricorsero spesso ai ritrattisti. Zanetto Bugatto — pittore dal *singolare ingegno* che Bianca Maria aveva mandato in Fiandra a studiar l'arte e del quale la critica straniera s'è invano affaticata in questi ultimi tempi a precisare la fisionomia artistica — aveva lavorato per la Corte sforzesca dal 1458 al 1476. La sua attività dev'esser stata prodigiosa: ritratti di duchi, di duchesse, di giovani principi, di gentiluomini, persino dei cani favoriti di Corte erano stati eseguiti da lui *dal naturale in singulare perfectione* (1). Nel maggio del 1478 erano ancor *remasti* nel castello di Pavia ben sedici ritratti, compreso quello *del quondam Ill.mo ducha Galeaz con el suo cendale denanti.* S'era cercato di sostituire a Corte nel 1476 quel fecondo artista con *uno pictore Ceciliano* che dovrebbe essere il celebre Antonello da Messina, del quale appunto lo squisito ritratto della collezione Trivulzio reca la data 1476. Per la stessa Corte aveva lavorato Baldassare d'Este, *persona virtuosa et de bono ingegno et arte dotata,* che divise la propria attività fra Milano e Ferrara, dipingendo ritratti di personaggi delle due Corti; il maestro si era preso a garzone un Andrea da Como.

Anche qualche ritrattista straniero lavorò alla Corte sforzesca. Nel 1455 un Nicolò, *teutonicus pictor*, riproduceva le effigie dei duchi di Milano pel duca Borso d'Este. Nel 1477 un pittore francese eseguiva a Milano il ritratto di Madonna Anna

(1) Francesco Malaguzzi Valeri. *Pittori lombardi del Quattrocento.* Milano, Cogliati, 1902. Cap. IV. *Zanetto Bugatto e i ritrattisti della Corte di Francesco e di Galeazzo Maria Sforza.*

Sforza per mandarlo a Ferrara (1). Più tardi Bonifacio Bembo ritraeva più volte i principi sulle pareti dei loro castelli.

I personaggi di Corte amavano esser rappresentati non, come a Ferrara, in scene magnifiche e pompose, a caccia o in atto di render giustizia, ma, più alla buona, in modesti e affettuosi episodi della vita famigliare. Nel 1469, in una saletta da pranzo del castello di Pavia, doveva esser ritratta *Madonna Isabella che zoghi al ballone o alla poma* fra le sue donzelle e i gentiluomini, e nella camera della torre *li illustrissimi Signori et Madonna in turca con la baila* (balia) *et lo illustrissimo Conte de Pavia et che sue signorie gli fazano careze et gli sia la novissa.* I contratti coi pittori aulici prescrivevano, in modo tassativo, che si rappresentassero sulle pareti questo e quel personaggio e non solo di Milano, ma gli alleati e gli amici degli Sforza, *tratti da naturale* e persino in qualche atteggiamento a loro caratteristico. Non mancavano, qualche volta, ritratti nelle scene di caccia. I principi e i gentiluomini volevano essere rappresentati l'uno *col girifalco in pugno,* l'altro *ch'el ferisca levemente el cervo con la stambechina.* Un'altra sala doveva mostrare il duca a mensa servito dal suo fido cameriere *che gli daghi da bere*; altrove tutti i magistrati, i consiglieri aulici, persino tutti i camerieri e i donzelli di Corte (2). Altra volta il duca ordinava di ritrarre certe *belissime fiole* dei cortigiani delle più nobili famiglie milanesi, forse per procurare loro — speriamolo — un degno marito fuori del Ducato.

Fig. 1. — Maniera del Bergognone.
Gruppo di fedeli - Londra, Galleria Nazionale.

Del gran numero di ritratti lombardi eseguiti, secondo assicurano i copiosi documenti, prima del periodo che a noi interessa, ben poco rimane: e da quel poco (che altrove ci siamo studiati di mettere in luce) v'è a giudicare non molto favorevolmente per l'arte locale del ritratto. I pittori lombardi, prima che il ritratto isolato, riprodusser gruppi di fedeli in orazione ai lati della Vergine, secondo un tipo tradizionale. Meritano un ricordo, fra alcuni esemplari nelle pubbliche raccolte, due gruppi di devoti, riprodotti dal vero, nell'arte del Bergognone, erroneamente ritenuti dello Zenale, nella Galleria Nazionale di Londra (fig. 1 e Vol. I, pag. 264) e altri due gruppi in disegni della Galleria di Dresda, affini a quelli che si vedon frescati nell'atrio di Sant'Ambrogio a Milano (fig. 2 e 3).

Ma nell'ultimo ventennio di quel secolo il sentimento di realismo che s'era andato estendendo a tutte le scuole dell'alta Italia, s'infiltrò efficacemente anche

(1) Archivio di Stato di Modena. Cancelleria Ducale. Dispacci da Milano, lettera di Nicolò Roberti, 27 luglio 1477.

(2) Malaguzzi Valeri, op. cit.

Fig. 2-3. — Scuola lombarda del sec. XV. Devoti in orazione. - Disegni nella Galleria di Dresda.

nell'arte milanese imprimendole nuovo vigore di tecnica, nuovi idealismi d'arte. L'uso già invalso nella scultura decorativa locale di riprodurre in medaglioni a bassorilievo imperatori romani ispirati dalle monete classiche e personaggi del tempo, presentati di profilo, con qualche ricerca naturalistica, influì certo sui pittori che seguirono. Non solo in Lombardia d'altronde il ritratto dipinto sembra aver preso le mosse da quello scolpito, già in voga fin dagli inizi del Rinascimento. Un gruppo dei pittori vi sorse e si affermò, da prima studiandosi di riprodurre l'effigie dei donatori nei quadri da altare, un po' rigidamente concepiti secondo i vecchi canoni dell'arte; più tardi tentando i ritratti isolati, abbandonando il profilo pei « tre quarti », studiando di dar anima e sentimento ai volti. Su tutti, per ragion di tempo e, in parte, per valore d'arte, Ambrogio De Predis.

* * *

Giovanni Ambrogio de Predis.

Del collega, socio e amico di Leonardo da Vinci, il ritrattista di Corte Ambrogio Preda — o de Predis — è stato scritto più volte, anche di recente. Ma la sua interessante figura artistica è ben lungi dall'essere delineata come la critica moderna desidererebbe. L'attività dell'artista è stata scrutata, analizzata, discussa più con ardore che con serena oggettività. Men che per pochi ritratti suoi firmati, le opere che gli vennero attribuite presentano fra loro, è indubbio, troppe differenze di stile e di colore per convincere della comune paternità artistica.

In compenso, dopo recenti scoperte d'archivio, la sua vita è ormai sufficientemente nota. Vediamo di esporla qui, completata da altre notizie di qualche interesse da noi rintracciate, prima di entrare nell'intricata questione delle opere sue.

Giovanni Ambrogio Preda era l'ultimo di sei figli maschi che Leonardo (1) Preda aveva avuto in tre matrimoni. Del primo con Margherita Giussani erano ancor vivi, nel 1472, Aloisio, Evangelista e Cristoforo — il noto miniatore sordo-muto com'è ormai accertato da documenti che lo dicon *mutulus... tamen loqui non potest* (2) — ; del secondo, con Margherita « de Millio », Giovan Francesco, allora « decretorum scolaris »; del terzo con Caterina Corio eran superstiti Bernardino e il nostro Giovanni Ambrogio. Bernardino fu zecchiere e, a quanto pare, si dedicò di preferenza al lavoro degli arazzi: era allora fra i 19 e i 21 anni, Giovanni Ambrogio sui 18. Si può in tal modo stabilire che quest'ultimo nacque intorno al 1455 e che quando, nel 1483, conobbe Leonardo da Vinci, aveva intorno a ventott'anni, tre di meno del grande fiorentino. Il padre, Leonardo Preda, possedeva una cospicua proprietà immobiliare nel territorio di Sedriano, che tuttavia dopo il 1450 s'era andata man mano assotigliando, forse anche pei carichi che la numerosa prole gli imponeva (3).

(1) Lorenzo, secondo E. Motta, *Ambrogio Preda e Leonardo da Vinci* (in *Archivio Storico Lombardo*. 1893, pag. 980).

(2) G. Biscaro. *Intorno a Cristoforo Preda miniatore milanese del secolo XV* (in *Archivio Storico Lombardo*. 1910, pag. 223 e seguenti).

(3) G. Biscaro. *La commissione della « Vergine delle Roccie » a Leonardo da Vinci secondo i documenti originali*, 25 aprile 1483 (in *Archivio Storico Lombardo*. 31 marzo 1910, pag. 132, n. 2). I documenti

I Preda, o almeno i due pittori Gio. Ambrogio ed Evangelista (che collaborarono a ornare l'ancona dei confratelli della Concezione di che faceva parte la leonardesca « Vergine delle Rocce »), abitavano in una casa di porta Ticinese, in parrocchia di San Vincenzo in Prato « intus »; e fu precisamente presso di loro che Leonardo da Vinci scelse il proprio domicilio nei rapporti col contratto notarile per l'esecuzione dell'ancona famosa. La famiglia dei Preda vantava dunque allora ben quattro de' suoi che s'erano dedicati all'arte.

Ambrogio de Predis iniziò la sua carriera artistica probabilmente sotto la guida del fratello maggiore Cristoforo miniatore. Recenti indagini d'archivio provano infatti che nel 1472 miniava sette tavole di un officiolo ordinato da Vitaliano Borromeo e due anni dopo un officiolo per Francesco Borromeo oggi irreperibili (1). Prima del 1479 figura a Milano, ascritto col fratello Bernardino fra gli operai della zecca milanese (2), ed è poi ricordato fra i pittori della Corte sforzesca nel 1482. Il 22 maggio di quell'anno i registri della guardaroba ducale di Ferrara notavano infatti un dono di 10 braccia di raso alessandrino fatto da quella duchessa *a Zoane Ambroso di Predj da Milano dipintore de lo Ill. sig. Lodovico Sforza* (3): a lei probabilmente il pittore aveva eseguito un ritrattino. Il primo lavoro importante del Preda — a ricordo dei documenti — è quello a cui egli prese parte, insieme con Leonardo, per ornare l'ancona dei confratelli della Concezione, l'anno 1483 (4). E poichè a quell'epoca appartengono i due angioli suonanti che di quell'ancona facevan parte, oggi conservati a Londra nella National Gallery, cade senz'altro l'ipotesi di chi, come il Seidlitz, era disposto a portare molto più avanti — fra il 1491 e il 1494 — quelle due figure.

Per lungo tempo il nome del Preda non ritorna nelle carte milanesi. Il lavoro d'indagine scientifica a cui Leonardo si dedicava di preferenza, dopo d'allora, non era il più confacente alla natura del nostro. Mentre il fiorentino rivolgeva le sue cure alle indagini speculative, il pittor milanese probabilmente ritraeva dame e cavalieri della gioconda aristocrazia milanese: ma non pare lavorasse allora per la Corte. Infatti bisogna arrivare al 1492 per trovarlo ricordato di nuovo nelle carte sforzesche. Il Duca di Sassonia aveva inviato a Milano un messo per vedervi la giovane Bianca Maria Sforza, già in età da marito, e per riportarne, con notizie sui parenti e sulla dote, anche un ritratto. Il messo s'era recato dal Preda, ne aveva ottenuto *uno dissegno de carbone* ed era partito. Le fattezze della principessa piacquero al pretendente e l'inviato ritornò a Milano per avere dal segretario ducale Marchesino Stanga più precise informazioni e, dallo stesso pittore, *uno retracto colorito* della principessa (5).

---

relativi ai Preda son tolti da una serie di atti del notaio Antonio dei Bombelli, giugno 1472, presso l'Archivio Notarile di Milano. Cfr. anche lo stesso fascicolo, pag. 223, *Intorno a Cristoforo Preda, miniatore milanese del secolo XV.*

(1) G. Biscaro (in *Arch. St. Lomb.* 1914. Fasc. 1°-2°).

(2) E. Motta. (In *Archivio Storico Lombardo.* 1895, pag. 429, n. 1).

(3) Archivio di Stato di Modena. *Ricordi de la salvaroba del Castello.* 1478-1482, c. 65 citato dal Campori e dal Morelli, *Le Gallerie Borghese e Doria Pamphili in Roma.* Milano, Treves, 1897, pag. 183. — A. Venturi. *L'arte ferrarese nel periodo di Ercole I d'Este* (in *Atti e Mem. della Dep. di Storia Patria di Bologna.* 1889, pag. 381).

(4) Biscaro, op. cit.

(5) Archivio di Stato di Milano. Potenze Sovrane. *Bianca Maria Sforza*, da noi edito in *Rassegna d'Arte.* 1902, pag. 93 e 94.

In una lettera del 14 novembre 1491 di Giacomo Trotti, ambasciatore di Ferrara a Milano, v' è questo accenno: *Il Signor Ludovico tem praticha strecta et secreta de maritare la Ill. M.ª Biancha, soa nepote, in il re de Squotia, al quale la e stata mandata retracta dal naturale, et il vescovo de Squotia suo ambassatore la e venuta a vedere qua soto collore de essere venuto a vedere Milano. Non scio mo se altri se dolera chel se impedischa il parentato de la figlia del Ill.mo don Fedricho* (1). È assai probabile che anche allora il ritrattista prescelto fosse il nostro pittore.

Un ricordo successivo troviamo ancora nel carteggio dell'ambasciatore estense a Milano. In una lettera del 1° giugno 1493 v' è un accenno prezioso: l'ambasciatore, scrivendo a Ferrara da Milano, assicura che trasmetterà a Gio. Ambrogio Preda l' ambasciata di Anna Maria Estense (2). Non è difficile immaginare qual sorta di rapporti potesser correre fra la principessa e l' artista: si trattava certamente di un ritratto che il Preda le stava eseguendo.

Il 7 dicembre il segretario ducale Gualtiero avvertiva Lodovico il Moro che certi disegni e una *maestà* portati in Castello dal Preda eran stati collocati accuratamente in una cassa destinata a Bianca Maria andata sposa, come s' è visto a suo tempo, all' imperatore Massimiliano in Germania (3).

La *maestà* — (checchè ne pensi il Seidlitz che, ignorando forse il significato italiano antico e tuttora in uso di quella parola, credette si trattasse del ritratto dell' imperatore) — era la sacra effigie di Gesù o della Madonna che la devota imperatrice voleva con sè. Il pittore seguì l'imperatrice in Germania ed ebbe subito a soddisfare alle molteplici esigenze de' suoi augusti committenti. A Innsbruck — come Baldassarre Pusterla e Giason del Maino il 29 dicembre 1493 scrivevan di là a Lodovico il Moro — un dopo pranzo la duchessa Caterina *vienne da la Regina vestita d' uno brochato d'oro morelo facto a la anticha molto bello a la Todescha con li capilli anelati zoso per le spale con uno bariolino como era venuta già un'altra sira denante: et fece dire a la Regina che la intendeva che la Maestà sua la faceva ritrar da Johanne Ambrosio Preda per mandarla a la duchessa di Barrhi* (Beatrice d'Este) *et che la non voleva esser mandata a volta che la non fusse ben ritrata; et fu domandato Johanne Ambrosio qual vienne lì a ritrarla et ebbe patientia di star forsa per due hore fin che fu retrata, poy fece ritrar una sua damisela de le più belle che l'avesse.* Prosegue la lettera che *stando la Excellentia sua... con nuy, el nostro pinctore con non pocho suo piacere l' ha retrata dal naturale, con una altra de le sue donzele... Et poy fece portar duy designi qual gli haveva mandato la Maestà dil Re da Fiandra, l'uno hera di la Regina, trato d'uno altro retrato, et l'altro dil duca di Borgogna suo fiolo. Et vedendo quisti Johanne Ambrosio Preda disse che l'hera dreto uno designo di la Signoria Vostra che l'haveva facto luy qual hera molto bello, et como l'hebbe enteso fu necessario farglilo portar et como l' hebbe visto gli piacque tanto quanto sia possibile; et disse che la Signoria Vostra haveva una cera molto grave et signorile. Poy essendo già sira tolse licentia et se partì: et como fu gionta dal Duca gli disse d'haver visto il retrato di la*

(1) Archivio di Stato di Modena. Lettera di Giacomo Trotti al Duca di Ferrara. Cancelleria Ducale: Carteggio degli Ambasciatori Estensi a Milano. Busta 6.

(2) Archivio di Stato di Modena. Lettere di corrispondenti e di agenti degli Estensi presso la Corte di Milano.

(3) Archivio di Stato di Milano. Autografi. *Pittori: Preda.*

Signoria Vostra, et subito mandò messer Georgio da Predapiana che fu già tre anni ambasciatore di la Maistà dil Re a la Excellentia Vostra per farsi portare questo retrato et io Baldesar gli lo manday per uno mio cusino. Dil qual dimostrò tanta riverentia a vederlo che non se puoteria dire più (1).

La preziosa lettera ci apprende che il nostro ritrattista, che accoglieva allori anche fuor di patria, eseguì fra gli altri, in quel periodo, il ritratto della duchessa Caterina, figlia di Alberto l'Ardito di Sassonia, dal 1484 moglie di Sigismondo conte del Tirolo che morì nel 1496: ritratto che doveva essere inviato a Milano insieme a quello di una damigella *de le più belle* di Caterina. Il pittore stava eseguendo anche un ritratto di Lodovico il Moro.

Nel 1494 l'imperatore Massimiliano affidava al Preda e ai suoi colleghi Francesco Galli e Accino da Lecco, zecchieri della Corte imperiale, l'esecuzione dei conii delle nuove monete ch'egli intendeva di far battere (2). Il Preda si occupava dunque dell' arte delicata della medaglia e delle monete. Ciò che autorizza pienamente il sospetto del Motta che male si apponesse lo Schneider nell' attribuire a Gian Marco Cavalli il noto schizzo dell' Accademia di Venezia col ritrattino di Massimiliano, sol perchè quegli lavorò nella zecca di Hall nel Tirolo (3). Nel luglio del 1494 il Preda era di ritorno a Milano dove gli incorse un malaugurato incidente, il calcio di un cavallo: così che il duca gli mandò per curarlo il chirurgo di Corte; e, a giudicare dai termini pieni di sollecitudine del duca — che dichiarava di amare *non mediocremente Jo. Ambrosio per la virtù sua* — par d'intendere che l'incidente era stato grave, e lunga la cura (4). Tuttavia nell'anno stesso il nostro dipingeva il leggiadro ritratto di un giovane ventenne, oggi nella Galleria Nazionale di Londra.

Nel 1498 e negli anni seguenti Gio. Ambrogio Preda, in unione al fratello Bernardino, assistiti finanziariamente dai banchieri milanesi Gio. Pietro Porro e Costanzo da Ello, stava curando l'esecuzione degli arazzi commessigli dall'imperatore Massimiliano: arazzi che recentemente furono invano ricercati nella ricca collezione dei *gobelins* lorenesi della Corte austriaca a Vienna. E noi abbiamo tanto più a rammaricarci della loro perdita, in quanto che essi ci avrebber rivelato questa volta la fantasia e il valore dell'artista milanese nel campo dell'arte industriale più elegante. Nei patti per l'esecuzione degli arazzi (5) è detto che si trattava di sei pezze da lavorarsi sui disegni di Giovanni Ambrogio Preda. Nel 1502 l'artista eseguiva il noto ritratto dell'imperatore Massimiliano. Anche più tardi, nel 1506, era di nuovo chiamato a quella Corte per provvedere all'esecuzione di ricchi abiti: ma sembra che la Camera imperiale fosse poco sollecita a soddisfare i propri impegni col maestro milanese. Nonostante i ritardi ai pagamenti, di che fan ricordo le carte, l'artista multiforme, mercè quei lucrosi incarichi, ebbe modo di arrotondare la propria sostanza.

Quand' egli morisse è ignoto. Può darsi che quel *magistro Ambrosio pictore in Parochia de Sancta Euphemia* a Milano, compreso in un bando ai confini dello Stato

(1) Archivio di Stato. Potenze Sovrane. *Sforza Bianca Maria.* — SEIDLITZ, op. cit.

(2) MOTTA, loc. cit. e *Rivista Italiana di Numismatica.* 1888, pag. 485.

(3) R. SCHNEIDER (nei *Jahrbüch.* dei Musei Austriaci. Vienna, XIV, n. 1) e U. ROSSI (in *Riv. numism. it.* 1892).

(4) MOTTA, loc. cit., pag. 978, e *Bollettino Storico della Svizzera Italiana.* 1891, pag. 41.

(5) Pubblicati dal MOTTA, loc. cit., pag. 981 e seguenti.

per grida del 7 marzo 1522, fosse il nostro pittore-zecchiere-arazziere (1). Ad ogni modo, s'egli era ancor vivo allora, doveva avere intorno ai settant'anni e la sua parabola artistica era compiuta.

***

Per chiarire, fin dove è possibile, la figura artistica del collaboratore di Leonardo, convien ritornare il quesito della sua attività alla severa ricerca che ne aveva posta, un tempo, il Morelli. Se il rigore esclusivista del critico italiano sembrò eccessivo, certa modernissima critica tedesca, per lo contrario, cadde nell'eccesso opposto. Il Seidlitz, per esempio, che al pittore milanese ha dedicato uno studio diffuso e meticoloso, è arrivato ad attribuire al Preda un numero inverosimile di ritratti, di Madonne, di disegni, confondendo evidentemente, lo vedremo, artisti e tendenze diverse (2). Persuaso che l'ignoto pittore, che noi prudentemente ci accontentammo — in mancanza di più precise attestazioni di documenti e di opere — di chiamare il *maestro della pala sforzesca*, sia una persona sola col Preda, il Seidlitz attribuì a quest'ultimo tutte le opere che più o men da vicino ricordano la maniera artistica dozzinale dell'autore della pala braidense; benchè, per arrivare a tal risultato, egli sia stato costretto a compiere un vero e pericoloso acrobatismo di critica artistica.

Per questo e perchè le recenti scoperte d'archivio hanno pur contribuito a modificare le conclusioni degli studiosi precedenti conviene rifarci da capo nell'indagine.

E prima vediamo che fondamento possa avere l'attribuzione al Preda della pala di Brera.

In una lettera da noi rintracciata che il segretario ducale Marchesino Stanga scriveva al duca il 22 gennaio 1494 è detto che per soddisfare a un ordine del Moro *circa l'ancona de Sancto Ambroso ad Nemus,* che evidentemente il duca voleva far dipingere a spese sue, si era *mandato per lo pictore* (disgraziatamente non ricordato) il quale aveva consegnato al segretario una *nota per chiareza de quello è tradato circa ciò:* nota che lo Stanga si affrettava a spedire al Moro, ma che è andata smarrita (3). Il quadro in questione — su questo lo stesso Seidlitz non pose dubbio — è certamente quello che, con le figure di Lodovico il Moro, di Beatrice e dei figli, si conserva nella Pinacoteca di Brera e che proviene appunto dalla chiesa di Sant'Ambrogio ad Nemus presso Milano, fuori di Porta Tenaglia: luogo che aveva accolto altri favori ducali, fin da quando, nel 1474, per consenso di Sisto IV e del duca Galeazzo Maria Sforza, vi si erano raccolti i primi trenta Romiti di Sant'Ambrogio (4).

Per certe affinità esteriori innegabili fra quell'opera e i pochi ritratti più sicuramente dati al Preda, noi stessi ci siamo un momento soffermati sull'ipotesi che la pala potesse essergli attribuita. Ma dovemmo osservare che non viene fatto di ritrovare nella pala sforzesca braidense gli altri caratteri — così diligentemente

(1) Motta, op. cit. — Formentini. *Il ducato di Milano*, pag. 424. Evangelista Preda invece aveva fatto testamento fin dal 27 dicembre 1490, benchè ancor sano di corpo e di mente.

(2) W. von Seidlitz. *Ambrogio Preda und Leonardo da Vinci* (in *Jahrbuch der Kunsthist. Samml. des All. Kais.* XXVI, 1906-1907, I; Vienna).

(3) Archivio di Stato di Milano. Culto, Conventi, Comuni. Milano. Busta 1713. Edita nel nostro articolo: *Il maestro della pala sforzesca* (in *Rassegna d'Arte.* Marzo 1905).

(4) Arch. e busta cit. e op. cit., n. 7.

analizzati dal Morelli — propri al De Predis: ciò che ci indusse a concludere che i pochi rapporti che si notano fra i due maestri derivino soltanto da comunanza di scuola o almeno d'indirizzo artistico. La prudenza che ci consigliò, allora, di non avanzare una paternità artistica per quel dipinto s'è fatta, dopo parecchi anni, anche più matura: alle volte giova meglio alla critica un prudente ritegno che un atto di audacia non autorizzato. Il Seidlitz invece sembra sicuro della paternità della pala; anzi fonda addirittura la sua ricostruzione della figura artistica del Preda su quel dipinto e sul ritratto dell'imperatore Massimiliano insieme. Ma, costretto a convenire che non par probabile che il pittore stesso che il 29 dicembre 1493 si trovava, gravato di commissioni di augusti personaggi, a Innsbruck, potesse, meno di un mese dopo, trovarsi a Milano e avervi già pronto un progetto e forse un principio di quella grande pala ducale, ne conclude che forse l'impegno col Moro nel successivo gennaio fu fatto con un altro pittore al quale in seguito si sarebbe poi sostituito il Preda! Ipotesi questa non rispondente a una sana critica che deve basarsi, senza ritorcimenti e senza sforzi, sui dati di fatto.

Non possiamo che far nostre le parole di un altro studioso dell'arte lombarda che ebbe ad occuparsi dell' asserzione del Seidlitz. « Tale attribuzione ci pare ben poco persuasiva. In qual modo un artista già così compenetrato dei principî leonardeschi come è il pittore dei due angioli, ora nella National Gallery, avrebbe potuto spogliarsi (e ciò, secondo la cronologia proposta, in pochi anni) di quei caratteri attinti all'arte del grande maestro, per tornare allo stile dell' antica scuola lombarda quale, indubbiamente accanto a moltissimi elementi derivati da Leonardo, ancora si scorge in parte della « pala sforzesca »? Questo dipinto, in cui l' interesse storico supera di gran lunga il pregio artistico, non rivela forse un temperamento assai diverso da quello di Ambrogio de' Predis? una natura di artista incapace di riflettere oggettivamente il vero senza alterarne i contorni, senza slargare i lineamenti delle figure e renderli grotteschi? Nel disegno per la Madonna della pala sforzesca e nella « Madonna » della collezione Cora si determina sempre più distinta da quella del de' Predis la figura di questo mediocre artista » (1).

La scoperta recente del Biscaro del contratto originale per l'esecuzione dell'esemplare milanese dell' ancona di cui facevan parte la *Vergine delle Rocce*, ora a Londra, e i due angioli laterali, assicurando che quell'opera fu la prima eseguita da Leonardo al suo arrivo a Milano, contribuisce vieppiù a rendere inaccettabile l'attribuzione del Seidlitz. Quell'ancona e i due angioli furon dipinti — è ormai sicuro — intorno al 1483 e finiti, al più tardi, nel 1486 (2). È possibile che il Preda, dopo aver mostrato con quelle due figure di angeli e nell'efficace collaborazione al quadro principale di Londra così grande attaccamento all' arte leonardesca, invece di progredire verso l'arte nuova irradiata dal grande fiorentino s'irrigidisse e — diciamo pure — camminasse a ritroso fino a ritornare, dieci anni dopo, ai vieti canoni dell'arte antica lombarda già fuor di moda e quali hanno il sopravvento nella « pala sforzesca? »

L'esecutore della pala di Brera par cresciuto alla scuola del Foppa dalla quale non riesce a svincolarsi anche quando, dipingendo la sua rude e contadinesca Madonna e i suoi santi grossolani, s'industria ad avvicinarsi, come può, ai tipi cari a Leonardo. Si è tentato — finora con poca fortuna — di diradare le tenebre che avvolgono lo

(1) P. Toesca. Recensione dell'opera del Seidlitz in *Arch. St. Lomb.* 30 settembre 1906, pag. 247.
(2) G. Biscaro. *La commissione della « Vergine delle Roccie, »* cit.

sconosciuto pittore; s'è fatto il nome di Zenale — che nelle sue opere sicure non rivela affatto forme leonardesche — di Bernardino dei Conti, che realmente la pala ricorda assai nel colorito terreo, nella struttura delle mani dalle dita snodate, nelle forme dure e di poco sentimento (Tav. I, Vol. I) ma che, se pur seguì qualche poco l'arte leonardesca, non sembra aver dato mai così grotteschi ed esagerati lineamenti alle sue figure, come può persuadere il confronto fra le Madonne e le figure sacre sue e quelle della pala; si è pensato a una cooperazione di due pittori diversi in quella tavola; s'è persin fatto il nome di un miniatore! A parer nostro è più prudente attendere da qualche sorpresa nelle vecchie carte o da qualche dipinto firmato la rivelazione della modesta personalità artistica che si palesa già con un piccolo nucleo di quadri e di disegni (1).

***

Sbarazzata così la strada alle nostre ricerche vediamo quali dipinti possano dirsi con attendibilità usciti dal pennello diligente di Ambrogio De Predis.

La prima opera documentata è la pala, eseguita a partire dal 1483, pei Confratelli della Concezione di Milano, di cui facevan parte l'esemplare di Londra della *Vergine delle Rocce* e i due angeli suonanti. Sono ben questi i *dui quadri cum dui angeli grandi depinti ad olio... che soneno* ricordati nella convenzione del 25 aprile 1483 e nella supplica al Duca. Poco dopo la pubblicazione del nostro secondo volume dedicato in gran parte a Leonardo da Vinci il signor Emilio Motta comunicava all'arch. Luca Beltrami un gruppo di sei documenti inediti riguardanti Leonardo e la Vergine delle Rocce (2). Ma, in fondo, i nuovi documenti, se ci rivelano che nel 1506 la famosa controversia pel pagamento dell'ancona era ancora aperta e che solo nel 1508 fu risolta, riconfermano pienamente quanto già sapevamo: essere l'esemplare di Londra

(1) Qualche altro dipinto e disegno — veduto o studiato da noi dopo quel nostro articolo su citato — può essere opportunamente avvicinato al maestro della pala sforzesca per rapporti d'arte più o meno evidenti: tali una Madonna col Bambino nel Museo di Berlino; un'anconetta che vedemmo nella raccolta del conte Avogli Trotti, a Parigi con la Vergine, il Bambino e San Bernardino da Siena, affine al quadro della collezione Cora nelle forme gonfie del putto, delle rocce del fondo e nell'esecuzione delle chiome fluenti; e alcuni disegni facilmente dati a Leonardo e agli allievi: un disegno a punta d'argento, su carta azzurra ritoccata a penna, raffigurante una testa maschile, sbarbata, dell'Ambrosiana (*), con quell'elaborato movimento dei piani del viso ch'è nei santi della pala di Brera e che si potrebber trovare, con le stesse durezze del tratto, in un disegno di donna adulta del Museo del Louvre (Alinari n. 231), in uno di vecchio, di fronte, del British Museum e in altro di profilo che par raffigurare lo stesso vecchio (fot. Alinari, n. 166).

(2) L. Beltrami. *La « Vergine delle Roccie » di Londra è dipinto originale di Leonardo da Vinci. (Nuovi documenti vinciani 1506-1508)* in *Rassegna d'Arte.* Maggio 1915. I nuovi documenti non persuaderanno certamente quanti, basandosi sulla mancanza di finezza nel disegno, sul colorito pesante, privo di trapassi, poco luminoso del quadro di Londra concludono, con noi, che per quest'ultimo Leonardo dovette limitarsi a eseguire il disegno e ad abbozzare qualche figura. Il solo esemplare sul quale la maggior parte dei critici moderni conviene nel veder l'opera sola, esclusiva, di Leonardo è quello del Louvre.

(*) Riprodotto da L. Beltrami. *Disegni di Leonardo e della sua scuola alla Biblioteca Ambrosiana.* 1904. Tavola IX.

stato commesso al De Predis e a Leonardo in collaborazione. I due angeli (fig. 449 e segg., Vol. II), dipinti ad olio, lividi nelle carni, su tavola (entro una finta nicchia che completava il motivo architettonico dell'ancona) in piedi, l'uno di profilo, vestito di rosso, le ali e i capelli biondo dorati, in atto di toccar le corde di una mandola, l'altro, quasi di fronte, vestito di verde scuro, coi capelli e le ali scuri, in atto di suonare la viola, appartennero, prima che alla Galleria Nazionale di Londra dove ora si trovano, al duca Melzi di Milano. L'angelo che si presenta di fronte ricorda da vicino il tipo leonardesco se non proprio, come sembrò al Seidlitz, quello della Madonna della pala sforzesca esageratamente elaborata nei piani del viso. Il movimento agitato dei panni, con quel lavorìo di pieghe che si risolvono in modo innaturale, è verosimilmente il prodotto dell'opera personale del Preda che forse svolse, alterandola, un'idea del suo grande collaboratore. Vincolato in certo modo a Leonardo egli dovette comporre la propria maniera artistica — appresa dai vecchi maestri lombardi dei quali conservò il colorito grigiastro, privo di trasparenze — coi nuovi ideali dell'arte. Ne risultò così una strana miscela di buone e di mediocri qualità: l'angelo di profilo è ben costrutto nelle sue linee generali e non manca di grandiosità, ma l'esecuzione delle figure d'entrambi i celesti suonatori è trita, il colorito è sordo di toni, le estremità son difettose. Le mani ossute dell'angelo che suona la viola, dalle lunghe dita troppo staccate fra loro, il Preda ripeterà nel ritratto firmato della stessa Galleria di Londra.

Abbiamo visto a suo tempo (fig. 455 e seguenti, Vol. II) quali disegni riferentisi alla *Vergine delle Rocce* di Londra possano avvicinarsi piuttosto all'arte del Preda che a quella di Leonardo. Il Seidlitz, ritenendo del Preda la pala sforzesca, attribuì a lui naturalmente quanti disegni gli sembrarono aver rapporti con quel quadro; e con quelli altri ancora che non hanno rapporti nè con la pala nè col nostro ritrattista.

Per ordine di tempo segue a quei dipinti eseguiti sotto la diretta sorveglianza di Leonardo il primo della serie dei ritratti: quello di Giangaleazzo Sforza, di proprietà del nob. Porro di Santa Maria della Bicocca, ricordato già dal Morelli (fig. 4). L'opera fu eseguita probabilmente intorno al 1489, in occasione delle nozze del giovine e infelice principe. Su una leggera tavoletta di abete Giangaleazzo è ritratto, a mezzo busto, di profilo verso destra, a fondo scuro, secondo una consuetudine del nostro e dei vecchi maestri lombardi. Sotto il berretto di velluto marrone scuro scende, leggera e morbida, la abbondante chioma bionda; la veste color cenere scuro mostra libere le maniche rosse a delicati fiorami fra i quali s'intreccia una corona; la destra piegata e stretta al petto impugna, caratteristico emblema di signoria, un sigillo in cui è incastonata, finemente riprodotta, una gemma antica, un Ercole con la clava. La fisionomia è ben quella di Giangalezzo, con quel naso grosso e spugnoso che ritorna specialmente nel bellissimo cameo della collezione Rosenheim (1). La forma dell'occhio duro, a triangolo, con l'esagerata pennellata nera nella palpebra superiore, ritornerà nel ritratto dell'imperatore Massimiliano firmato dal nostro pittore e nella grande miniatura trivulziana col ritratto del Moro. Il colorito bruno ma luminoso, le ombre scure sotto il naso e sotto il mento, la forma dura della mano, la meticolosità di ogni particolare rivelano il nostro ritrattista e miniatore. Nonostante qualche vecchio ritocco il delicato ritratto vanta grazia e sana ingenuità, per quanto un po' acerba e qualche poco impacciata.

(1) Riprodotto nel I vol. a pag. 35.

Intorno allo stesso tempo dev'esser stato eseguito il ritratto di profilo di Bianca Maria Sforza, nipote di Lodovico il Moro (Cfr. tav. fra pag. 516 e 517, Vol. I), già nella collezione Lippmann di Berlino e ora in quella di Mr. Peter Widener a Elkins Park, Filadelfia.

La giovane signora si presenta più che a mezza figura, di profilo, scollata, con una ricchissima veste bruna a fiorami di broccato a imprese sforzesche stretta

Fig. 4. — Ambrogio De Predis. Giangaleazzo Sforza. - Proprietà Porro, Milano.

alla cintura da uno di *quei cinti d'oro cum li soi fornimenti di argento sopra dorati* che figurano nel suo corredo. Sul capo porta una rete d'oro di squisito lavoro tempestata di perle e contornata da un giro di pietre preziose rilegate nel modo non molto piacente solito alle dame milanesi di quel tempo (1). L'occhio fisso,

(1) Forse le pietre e le perle non facevan parte della rete ma vi si applicavan dopo perchè, nel corredo, le varie *scoffie* di veli figurano ricamate d'oro e d'argento (una, fra le altre, ricamata *a*

imbambolato, guarda innanzi a sè senza osservare. Il pittore — questa volta non operante sotto la direzione animatrice del maestro fiorentino — non è riuscito a dar vita alla sua figura.

Allo stesso pittore convien pur dare la replica di quel ritratto (vedemmo che l'effigie della principessa fu richiesto più volte dai candidati alla sua mano) ch'è nella raccolta Arconati Visconti a Parigi (tav. fra pag. 518 e 519, Vol. I), e che si presenta in abbigliamento meno ricco del precedente: la figura è questa volta un po' più morbida nel modellato e nel profilo.

Il ritratto Arconati Visconti ci mostra la principessa a sola mezza figura, di profilo, con la stessa acconciatura del precedente ritratto nei capelli che le copron le orecchie, ma meno riccamente ornata; in compenso un lunghissimo giro di perle le scende sul petto mentre ha sulla nuca una di quelle bande nere, ornata di un gioiello, comuni alle dame lombarde, che son ricordate negli inventari; in questo, come nel precedente ritratto, le maniche si ornano, nell'attaccatura, di sbuffi bianchi trattenuti da nodi serici. Un disegno dell'Accademia di Venezia è il solo che ce la mostri col cappello (1).

Anche il foglio dell'Accademia di Venezia nel quale, a penna con tocchi all'acquerello, son disegnati, di profilo, i ritratti di Massimiliano e di Bianca Maria Sforza, appartiene sicuramente al nostro, benchè lo Schneider, s'è visto, lo credesse del Cavalli. Se pure i due disegnetti son stati preparati per la medaglia dell'imperatore (ciò che è a dubitare, per la presenza nel foglio di un putto di pretto sapore

rosette e un'altra a *groppi* analoghe a questa del ritratto) ma senza perle e pietre preziose. La lunga treccia dietro le spalle — il *cuazzone* nel gergo locale — è ornata da un interminabile giro di perle, certamente uno di quei quattro *fili* che figurano nel corredo nuziale. Intorno al collo si avvolge una collana che parrebbe precisamente quel *filo de perle trenta* al quale era attaccato un gioiello con uno smeraldo e un rubino, un altro rubino triangolare e una *perla grossa pendente bellissima* del corredo, se invece non vi corrispondesse un vezzo effettivamente diverso nel ritratto, e pendente sul petto. Forse qui si tratta di un nuovo vezzo; com'è nuovo e non ricordato nel corredo quello che la dama mostra sul capo, pendente dalla rete e formato da un ventaglietto da cui pendono diverse grosse perle e ornato di una fettuccia col motto sforzesco *merito et tempore*. Quando il ritratto apparteneva ancora al Lippman lo vide e descrisse Fritz Harch che vi osservò che « il tono delle carni giallo chiaro è quasi privo di colore, con ombre brune appena visibili. Probabilmente queste ultime sono sottoposte, ma del resto tutto il colore sottilissimo è tirato così finemente che è difficile farsi un giudizio del modo con cui fu posto; soltanto i chiari delle perle e della veste di broccato sono alquanto più pastosi. Tutto il dipinto è di una straordinaria delicatezza nella modellazione e finezza nella esecuzione. » (*)

(1) Vi fu chi, basandosi su una riproduzione della testa dell'esemplare Arconati che il Beltrami (**), per una svista, offrì come quella dell'antica collezione Lippmann, credette all'esistenza di una replica, con varianti, del ritratto di casa Arconati: replica che realmente non esiste. I caratteri stilistici e la famigliarità del Preda con la Corte sforzesca non ci inducono a ritenere — col Berenson — di Bernardino dei Conti quell'esemplare.

Al genere delle *restituzioni* e verosimilmente ad artista tirolese appartiene quello del Museo Imperiale di Vienna, di mediocre interesse artistico e che — nonostante porti il nome di Bianca Maria Sforza — non riproduce affatto le sue fattezze, e non è copia delle due repliche del Preda (Fig. Vol. I, pag. 518).

(*) Fritz Harch. (*L'Arte*. 1889, pag. 213).

(**) L. Beltrami. *Il ritratto di Beatrice d'Este, di Leonardo da Vinci, alla Biblioteca Ambrosiana di Milano*. 1905.

leonardesco) il fatto che il Preda nel 1494 fu precisamente incaricato di coniar le monete dell'imperatore confermerebbe l'antica attribuzione. (Fig. pag. 517, Vol. I) (1).

Intorno al 1494 il Preda eseguiva due ritratti di ben maggiore importanza dei precedenti.

L'uno — oggi nella National Gallery di Londra — è il busto di un giovane, quasi di fronte, il viso largo incorniciato da un'ampia chioma biondo cenere, un berretto nero a calotta calcato sulla testa, la destra appoggiata a un davanzale di marmo variegato e con un rotolino fra le dita (fig. 5). Indossa il giovin signore un robbone verde scuro foderato di pelle di leopardo che risvolta elegantemente e gira intorno alle spalle per scendere sul petto a mo' di stola mostrando, di sotto, il vestito celeste annodato in cima, aperto un po' sul davanti a far spiccare il candore della camicia. Sul rotolino è scritto 1494 ANO 20 AMR a lettere intrecciate che si può leggere AM · PR, inizio del nome del pittore, al quale infatti, dal Morelli in poi, viene attribuito senza discussione. Di proprietà, da prima, dei conti Archinto di Milano, che poi lo cedettero a Fuller Maitland dal quale la Galleria Nazionale londinese lo acquistò nel 1898 (2), si vuole, per antica tradizione di quella famiglia milanese, (che forse si basò sull'errata interpretazione di quelle lettere del rotolo), che rappresenti Francesco di Bartolomeo Archinto, nato nel 1474, morto nel 1551, che fu governatore di Chiavenna (3). Ma a dir vero quell'indicazione iconografica non ha fondamento.

Un atteggiamento nuovo nell'arte locale e uno spirito moderno animano questo ritratto. Il pittore ha abbandonato il rigido « profilo » e ha collocato la giovanile figura di fronte, per mostrarne meglio i lineamenti, ai quali l'artista s'è sforzato d'imprimere dolcezza, espressa da gli occhi pensosi, in contrasto con la bocca non bella ma atteggiata a un lieve sorriso, nel quale è qualcosa della suggestione leonardesca. L'esecuzione è delicata nei piani larghi del viso a sfumature lievi e levigate, nei capelli leggeri e fluenti lumeggiati un per uno, nei particolari della pelliccia morbida; ma la mano è rachitica e mal costrutta, nonostante le belle dita lunghe, affusolate.

L'altro ritratto, eseguito in quell'epoca, raffigura un giovine gentiluomo che offre qualche strana somiglianza fisionomica col ricordato (Fig. 6).

Questo esemplare — fino a pochi mesi sono di proprietà della famiglia Maggi e ora della Pinacoteca di Brera — è di mano del nostro Preda, ma di così grande finezza e di così squisito rilievo che un tempo potè esser ritenuto di Leonardo stesso (4). Mostra un giovine in diverso atteggiamento dal precedente esemplare, ma vôlto di tre quarti, così che si profilano meglio il naso aristocraticamente aquilino e il mento aguzzo che taglia rigidamente con la sua ombra scura sul riflesso chiaro del

(1) Anche il recente catalogo del Fogolari dei *Disegni delle R. Gallerie dell'Accademia* (Milano, Alfieri e Lacroix 1913) ripete l'attribuzione non accettabile dello Schneider.

(2) MORELLI, op. cit. — *Catalogue of the Pictures in the National Gallery*. 1906, pag. 469.

(3) Così il MORELLI, op. cit.

(4) Cfr. *Bollettino del Minist. P. I.*, n. 9, 1914. Il Morelli lo ricordò e descrisse. Il Seidlitz non lo vide — benchè gli sarebbe stato facilissimo vederlo come lo fu a noi — come non vide quello dei Porro. Uno dei fratelli già comproprietari del quadro, l'ing. Maggi, ci disse che il compianto G. B. Vittadini, scrittore d'arte e direttore delle collezioni artistiche del Castello Sforzesco, un ammiratore di quel ritratto, si riteneva sicuro che rappresentasse Francesco II Sforza. Ma — è facile notarlo — le date troppo lontane fra l'età del principe e quella indicata nel ritratto di Londra ch'è da avvicinarglisi e soprattutto i caratteri fisionomici di questo ritratto lo escludono. Nessun attributo principesco nè le particolarità della veste confermano quell'ipotesi.

Fig. 5. — Ambrogio De Predis. Giovane gentiluomo (1494). - Londra, Galleria Nazionale.

Fig. 6. — Ambrogio De Predis. Giovane gentiluomo. - Milano, R. Pinacoteca di Brera.

collo. Il giovine, il capo coperto di un berretto scuro dal quale scende, abbondante, la chioma bionda, di una delicatezza serica, veste un corpetto rosso sul quale è la ricca pelliccia di leopardo da gli ampi risvolti; le maniche mostrano qualche poco, al di sotto, la veste rossa. Il fondo è bruno scuro; in alto, a sinistra, è il motto di Seneca caro a Leonardo stesso: VITA SI SCIAS VTI LONGA EST.

Il ritratto vanta modellato più forte che il precedente ritratto: la delicatezza è tale che il dipinto, sotto questo aspetto, può esser ricordato fra le principali creazioni della scuola più vicina a Leonardo, così che recentemente fu ritenuto di un maestro leonardesco superiore al Preda che si sarebbe ben impacciati a indicare (1). Il Preda vi è riconoscibile dal colorito terreo delle carni, dalle labbra esangui, dalla squisita finezza della tecnica, e sopratutto dalle piccole ma peculiari particolarità, fra cui quelle due linee bianche che girano intorno alle palpebre e che ritroveremo altra volta: lievi particolari questi che il Morelli notò non perchè sufficienti a far conoscere la paternità artistica di quei dipinti — come sembrò credere qualcuno (2) — ma come complemento a quelli che diremo intuitivi e di carattere generale.

Il pittore ha abbandonato, fin dove gli era possibile, la tradizione della vecchia scuola lombarda e scrutando più addentro nell'animo del suo modello, presentandolo più completamente all'osservatore, modellando con sapienza nuova i larghi piani del viso, rendendone tutta la delicatezza delle luci e delle ombre ben rivela d'aver guardato con profitto all'arte di Leonardo, suo amico, maestro e collaboratore.

Quando la vicinanza del maestro fiorentino gli verrà meno, il ritrattista lombardo tornerà qualche volta alla vecchia tradizione lombarda. Natura poco assimilatrice, di limitato fervore artistico, attaccato alla tradizione, come quasi tutti i maestri lombardi della vecchia generazione, il Preda abbandonerà qualche volta, più tardi, le belle e sane norme che il suo socio gli aveva appreso: ci mostrerà ancora ritratti presentati di profilo, diligenti di meticolosa tecnica da alluminatore, un po' rigidi e freddi.

Intorno al 1494 il Preda eseguì alcune miniature della *Grammatica di Elio Donato* della Biblioteca Trivulziana (dal Morelli, come dicemmo a suo tempo, indicate per svista come del *libro del Jesus*, ch'è invece di più modesti artisti): cioè il ritratto del piccolo Massimiliano Sforza di profilo (un tempo attribuito adirittura a Leonardo!) e quello di suo padre, Lodovico, riprodotti a tutta pagina, come piccoli quadri. Le caratteristiche sue vi sono evidenti e stilizzate così da lasciarci intravvedere nel nostro artista piuttosto il miniatore — e come tale, vedemmo, s'iniziò all'arte — che il pittore d'inclinazione: e le qualità dell'alluminatore diligente, meticoloso ritornano e quasi prevalgono nei ritratti sul legno.

In quel periodo il Preda era molto occupato a ritrarre in disegni dal vero principi e fanciulli della casa sforzesca; la quale, fra legittimi e naturali, ne contava tanti da dar lavoro non ad uno, ma a quattro ritrattisti aulici.

(1) A. VENTURI. *Storia dell'arte italiana*. Milano. Hoepli 1915. Vol. VII. P.e IV. Le differenze vedute solamente dal Venturi fra questo ritratto (ch'egli vorrebbe di un grande maestro lombardo leonardesco sotto il momentaneo influsso di Antonello) e quello del Preda di Londra non ci sembrano rispondenti al vero. Troppi al contrario vi sono i caratteri del maestro lombardo e le affinità con gli altri ritratti suoi (molti dei quali non ricordati affatto dal Venturi), per dubitare della sua paternità artistica, anche ammettendo la sua superiorità su gli altri.

(2) L. BELTRAMI. *Il ritratto di Beatrice d'Este*, cit.

Suoi appunto sono, a parer nostro, i disegni dei ritratti di Cesare (fig. 7) (figlio naturale del Moro e della bella Gallerani), e di Francesco, secondogenito del Moro, (fig. a pag. 440, vol. I) nella Pinacoteca Ambrosiana. Per molto tempo abbiam

Fig. 8. — Ritratto riprodotto (alterato) dal precedente disegno. Particolare della *pala sforzesca* di Brera.

Fig. 7. — Ambrogio De Predis. Ritratto del piccolo Cesare Sforza. - Milano, Pinacoteca Ambrosiana.

creduto noi pure — col Seidlitz, col Loëser e con quanti hanno scritto della pala sforzesca — che il disegno dell' Ambrosiana, a punta d' argento su carta azzurra, raffigurante una testa di bambino rivolta a destra che si riteneva quella di Massimiliano ma che constatammo esser quella di Cesare, fosse di mano del maestro della

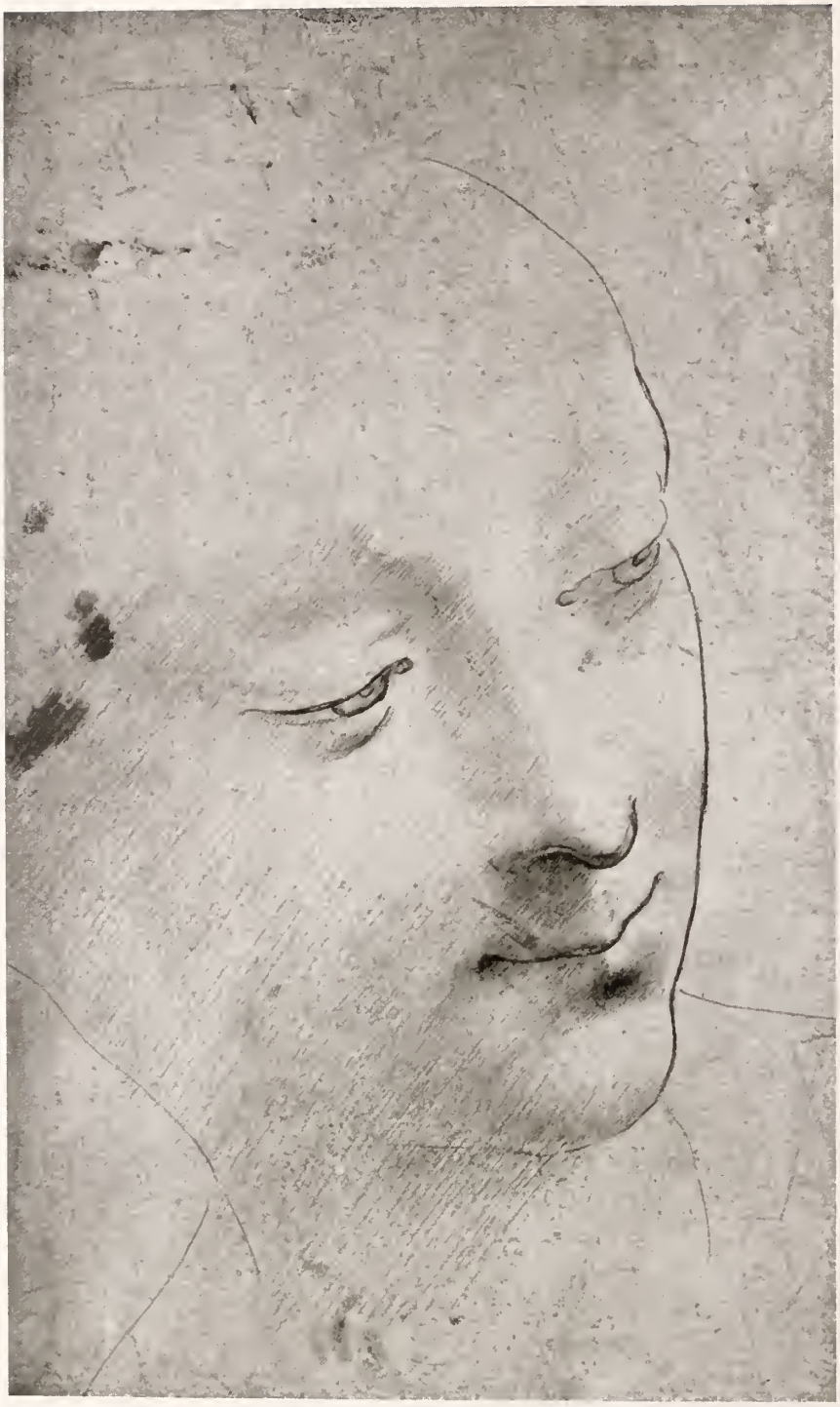


Fig. 9. — Ambrogio de Predis. Disegno preparatorio del gruppo successivo. Milano, Pinacoteca Ambrosiana.

Fig. 10. — Ambrogio de Predis. - Disegno. Collezione Devonshire a Chatsworth.

pala sforzesca. Ma un nuovo confronto recente fra il disegno e la pala ci ha persuaso che il modesto pittore della pala s'è limitato a servirsi, ricalcandolo grossolanamente sulla tavola, del disegno non suo, svisandone completamente lo spirito e i tratti fisionomici (fig. 8). Il Preda, quando nel 1494 fu ordinata dal Moro la pala a Marchesino Stanga, si trovava alla Corte di Massimiliano: e allora l'ignoto pittore milanese, per dar qualche somiglianza ai ritratti dei giovani principi, si servì di precedenti disegni del Preda messi a sua disposizione. Punteggiò il disegno della testa del piccolo Cesare (che nel disegno ha persino un altro vestito, accollato e chiuso) e, con lo spolvero rosso di cui è visibile traccia a tergo del foglio, lo riportò tal quale sulla tavola, dove infatti ha la stessa grandezza e la stessa disposizione delle ciocche. Ma il grossolano pittore non era in grado di conservare nè forme nè fisionomia. Come alterò il viso di Beatrice fino a renderlo irriconoscibile, così svisò, colorendolo, quello piacente, paffutello del disegno: e diede al piccolo Cesare un naso camuso, labbra cascanti e un mento gonfio e abbondante.

Il disegno ambrosiano, tratteggiato con finezza e con abilità, è opera del Preda: ci conforta a ritenerlo suo anche il confronto col disegno — che ha gli stessi caratteri, lo stesso tratteggio obliquo, la stessa forma dell' orecchio — della testa del piccolo Francesco Sforza nella stessa collezione Ambrosiana e che ha indubbiamente servito pel ritrattino della raccolta W. Beattie di Glasgow (a tergo indicato come ritratto di Francesco Sforza secondogenito del Moro). Disegno e ritratto che appartengono al Preda (fig. a pag. 440 e 441, Vol. I). E poichè il piccolo principe vi mostra circa sette anni, possiamo credere che essi siano stati eseguiti intorno al 1499. Nella stessa raccolta Ambrosiana un accurato disegno a punta d'argento per una testa della Vergine, inchinata, gli occhi rivolti al basso, è indubbiamente della stessa mano che tratteggiò il ritrattino del piccolo Francesco Sforza (fig. 9). Vi ritornano, oltre il carattere generale che conosciamo, un ugual modo di modellare la bocca asciutta e ondulata con piccole ombre alle estremità, gli occhi col cavo lacrimatorio troppo pronunciato, il tratteggio fine e timido: al punto che i due disegni, oggi collocati nella stessa vetrina ma non accostati, vennero spesso (anche nella fotografia dell' Anderson, n. 12748) riprodotti insieme e ritenuti da qualcuno dello stesso foglio. Anche il notissimo disegno di due teste, della Vergine (o di un angiolo affine a quello della *Vergine delle Rocce*) con la chioma fluente e del Bambino, della collezione Devonshire a Chatsworth (fig. 10), molto più finito dei precedenti, presenta, nella forma ondulata del naso appuntito e della bocca lunga, nel mento, nel profilo della guancia, nello spirito tutto che lo informa, tale affinità col disegno della testa stessa della Vergine dell'Ambrosiana da non lasciarci dubbio sulla comune loro paternità artistica, quella del Preda (1).

Il disegno ambrosiano sembra anzi un primo pensiero pel gruppo più elaborato ma con ben lievi varianti nell' idea ispiratrice della testa principale nel disegno di Devonshire.

Arrivati a tal punto ci verrà più naturale attribuire al Preda stesso un grazioso disegno ben noto, attribuito fino ad ora quasi esclusivamente a Leonardo e che recentemente ha trovato una riconferma autorevole della sua magnifica pater-

(1) Altri studiosi — il dottor Frizzoni e il Berenson fra gli altri, ai quali chiediam venia di dar valore alla nostra affermazione con l'autorità del loro nome — son persuasi con noi che il disegno di Chatsworth dev'esser tolto a Leonardo, benchè appaia eseguito da un artista lombardo che ne risentì il potente diretto influsso. E noi non esitiamo a pronunciare il nome del Preda.

nità (1). Vogliam dire il disegno, conservato nel Museo del Louvre, di un giovane di profilo, i lunghi capelli sciolti ondulati, il berretto liscio sul capo, che figura in un foglio nel quale, oltre un secondo profilo per lo stesso ritratto, è una caricatura di carattere leonardesco — un po' troppo tormentata nella bocca mal sicura ed

Fig. 11. — Ambrogio De Predis. - Disegno - Parigi, Museo del Louvre.

esagerata nella regione sopracigliare — che certamente contribuì a far pensare a Leonardo (fig. 11). Ma il disegno, se ben si guardi, ha una sicurezza più apparente che reale, così che non pochi studiosi — Gustavo Frizzoni fra questi — non lo ritengono del grande maestro fiorentino. Il profilo è un po' freddo, l'occhio è dura-

(1) C. Ricci. Il « *Musicista* » *dell'Ambrosiana* (nel *Bollettino d'Arte*. N. 6, giugno 1913).

mente tagliato e non ben costrutto con quella grande palpebra bianca e quegli sbattimenti di luce convenzionali cari al Preda, i capelli, nell'esagerato lavorìo della penna, hanno forme metalliche e manierate. I rapporti fisionomici che altri sembrò vedere col ritratto del « musicista » dell'Ambrosiana (1), noi non sappiam riscontrare. Il disegno riproduce, un po' convenzionalmente forse, i tratti di un giovine, quasi di un adolescente, le gote paffute, il mento rotondo, abbondante, i capelli inanellati ma cadenti. Il « musicista » è invece evidentemente adulto: lo provan bene gli zigomi non più sufficientemente arrotondati dall'adipe, il naso ossuto, il mento asciutto, quasi tagliente, la mano scarna; i capelli egli ha ricciuti e svolgentisi in ampia zazzera contenuta al di sopra delle spalle, al contrario del disegno. Il tratteggio stesso del disegno, condotto con la mano destra, non è quello solito a Leonardo e, con le ragioni d'indole artistica che abbiamo accennato e che meglio posson persuadere mercè l'esame attento del disegno che qui riproduciamo, ci consiglia ad attribuire al Preda il bel foglio del Museo del Louvre; nel quale, ad ogni modo, l'influenza, la sana, diretta influenza di Leonardo è innegabile.

Quanto al ritratto dell'Ambrosiana, nonostante l'insistenza a favore della paternità artistica che oggi si vuol dargli, con quella buona fede e quell'entusiasmo che son consigliati dal gran nome, noi siam più timorosi, lo confessiamo, nell'esprimere il nostro pensiero. Il ritratto è indubbiamente vigoroso, vibrante di vita e di sentimento leonardesco (Tav. I). Che esso raffiguri veramente — come si crede sicuro Luca Beltrami — il ritratto del famoso Franchino Gaffurio maestro e compositore di musica sol perchè tiene in mano un cartello con poche note musicali, non par probabile, sia perchè non corrisponde con certi vecchi ritratti del musicista conservati a Lodi, che esamineremo in altro capitolo, sia perchè, come il Beltrami stesso conviene, l'età del personaggio ritratto non concorda con quella del Gaffurio, più che quarantenne (secondo il suo atto di morte) quando Leonardo da Vinci venne a Milano (2). Forse esso ricorda uno dei tanti altri famosi maestri di musica o *cantarini* della Corte sforzesca. Fra essi famoso fu Giovanni Cordier, il più caro alla Corte fra i cantanti d'allora e che rimase presso il Moro fino al 1496, quando ritornò alla sua Bruges; Beatrice d'Este lo conduceva seco ne' suoi viaggi per sentirlo cantare dichiarando che era una *consolatione a sentirlo* (3).

Il bel dipinto sembra — a prima vista — degno di appartenere a Leonardo, anche se recentemente il Venturi, discostandosi dallo stuolo degli ammiratori del superbo ritratto, si provò a demolirne il valore (4). Il colorito bruno caldo, il modellato largo del viso a grandi piani, l'espressione intensa dello sguardo, la delicatezza con cui l'ampia chioma ricciuta si sviluppa, incorniciando la testa vigorosa, i bei toni di colore del berretto rosso fortemente piantato sulla testa, dei capelli biondi lumeggiati

(1) Ricci, op. cit.

(2) Scrive il Beltrami: « L'atto di morte del Gaffurio, del 1522, trovato di recente, attribuisce al defunto 80 anni, cosicchè all'arrivo di Leonardo in Milano verso il 1483, il Gaffurio doveva aver varcato la quarantina, il che non concorderebbe troppo coll'età apparente del ritratto »; ma aggiunge che forse l'indicazione dell'atto di morte non è precisa e preferisce credere all'attestazione del Gaffurio stesso che si dice nato nel 1451. (L. Beltrami. *Il « Musicista » di Leonardo da Vinci* in *Raccolta vinciana*. 2.° fasc. 1906). Sul cartellino che il musicista tiene in mano s'intravvedon le lettere CANT(VS) AN(TIPHONAE ?). Nessun accenno v'è al Gaffurio.

(3) V. Vol. I, pag. 542.

(4) A. Venturi. *Storia dell'arte italiana*. Vol. VII. P. IV, pag. 1014.

un per uno, dell'ampia stola giallo scuro (non finita) ricordano certamente le caratteristiche esteriori dell' arte leonardesca. Indubbiamente corrono rapporti di sana parentela fra questa figura e quella dell' angelo additante nella *Vergine delle Rocce* del Louvre. Tuttavia lo scetticismo del Morelli, del Frizzoni, del Berenson, di altri molti per questa figura ci sembra autorizzato. Il Morelli, è noto, non credette di attribuirla nemmeno al Preda, ma preferì darla all'allora ignoto pittore della *Vergine delle Rocce* di Londra e dei due angeli che — come s'è visto — i documenti scoperti di recente provano appartenere precisamente al pittore milanese. È naturale che prima di quella scoperta d'archivio il nostro acuto critico dell'arte non credesse il Preda così pedissequo imitatore di Leonardo come in quelle opere veramente appare. I suoi ritratti rivelano infatti uno spirito più realistico e indipendente. Ma nel ritratto del « musicista » v'è qualcosa d'impacciato e di duro nelle linee degli occhi e del labbro inferiore e nello svolgimento delle ombre senza trapassi che non ritorna certo nelle opere sicure di Leonardo. La mano rigida regge in modo anormale il foglio, che si presenta piegato mentre le tre dita stese ne esigerebbero la rigidità, sotto la loro pressione. Il pittore, ancora attratto dall' esempio dei vecchi maestri lombardi pel colorito e — forse — di Antonello da Messina s'è animato tuttavia sull'esempio di Leonardo nel modellare. Anche in questo viso non mancano caratteri proprî al Preda negli occhi tagliati un po' rigidamente, con quelle due strisce di luce nelle palpebre che vedemmo nel ritratto di proprietà Maggi, in certe ombre troppo intense e senza sfumature nel fondo dell'orbita, sotto il naso, sotto il labbro, sotto la linea tagliente del mento (del tutto affine a quello dello stesso ritratto Maggi), nella linea un po' dura che segna posteriormente la massa dei capelli analoga a quella dei ritratti di Hannover. Tutto ciò ci induce ad attribuire al Preda questo ritratto ambrosiano, nonostante la sua evidente superiorità sui ritratti esaminati. Ma è in esso, accanto a evidenti indecisioni, tanta leonardesca bellezza in alcuni particolari — la costruzione del naso, le ciocche dei capelli meglio lumeggiati, la bocca fine, tumida — da farci nascere il sospetto che il grande socio e collega del pittore lombardo, v'abbia preso parte più che con la direzione spirituale e la diretta sorveglianza: partecipazione a cui probabilmente il Preda, fin dai tempi del contratto del 1483, era abituato nelle opere di maggior impegno. Si ricordi che l'informatore d'Isabella d'Este che si recò nello studio di Leonardo assicurava che il maestro indolente, lasciava dipingere i ritratti ai suoi scolari ai quali *ale volte in alcuno mette mano* (1). La collaborazione sua a qualcuno di quei ritratti è dunque indubbia.

***

Il dubbio è minore a proposito del ritratto femminile, di profilo, della stessa raccolta Ambrosiana (fig. 12).

Le discussioni sulla sua iconografia da prima, sulla sua paternità artistica di poi, son state sempre molte, nè oggi stesso, dopo tanto cammino percorso dalla critica artistica, da quando il Morelli ebbe ad attribuirlo recisamente ad Ambrogio Preda, accennano ad acquetarsi su un' attribuzione accolta da una maggioranza di studiosi. Alcuni scrittori sono anche oggi persuasi che la delicatissima testina muliebre, intorno

(1) Luzio. *I precettori d'Isabella d'Este*, cit.

a cui aleggia sempre maggiore uno spirito di suggestivo mistero, sia ben degna del pennello di Leonardo da Vinci. L'iconografia del piccolo ritratto è stata, a parer nostro, definita dal Frizzoni che oppose buone ragioni a quelle del Beltrami che credette vedere nella delicata effigie l'immagine di Beatrice d'Este (1).

La bella incognita si presenta di profilo, il collo e la parte superiore del petto nudi, la chioma biondo rossiccia raccolta a coprire le orecchie e ripiegata dietro la

---

(1) L'iconografia di Beatrice è delle più discusse, e, diciamolo pure, delle più complicate. V'è una piccola letteratura intorno ad essa, della quale fu principal causa la suggestione che emana dal simpatico ritrattino femminile della collezione Ambrosiana (*). Per non rimanere anche noi, come altri, suggestionati — a danno della serenità dell'indagine — dalla ignota sirena, procederemo un po' come gli antichi casisti, per esclusione. Messo da parte, per ora, il ritratto ambrosiano, prenderemo per punto di partenza i ritratti sicuri, diremo meglio i più somiglianti, per industriarci a raggruppare insieme quelli che presentano caratteri fisionomici affini. Esaminiamo da prima le medaglie e le monete battute, al tempo della signoria del Moro, dalla zecca milanese: elemento prezioso di raffronto che molti precedenti iconografi hanno quasi del tutto dimenticato.

Fra le monete ricordiamo le prove in rame di testone del 1496; da un lato è il ritratto di Lodovico, dall'altro quello di Beatrice volta a sinistra di profilo (**). La duchessa vi è rappresentata abbastanza rotondetta in viso, coi capelli raccolti sulla nuca da una reticella, dalla quale scende, dietro le spalle, la lunga treccia raccolta.

Elemento molto prezioso di raffronto è pure il noto busto in marmo eseguito da Gian Cristoforo Romano prima del 1491, come provò, con documenti, il Venturi (***). Beatrice v'è raffigurata coi capelli mollemente annodati dietro la nuca: la lunga treccia cade fasciata accuratamente; la ricca veste è ornata di larghi eleganti ricami (fig. 111, Vol. I). Per la sicurezza del modellato, per il carattere impresso alla figura dal valente scultore — che la stessa Isabella, ammirata di quel busto della sorella, volle presso di sè per essere ritratta — l'opera è di gran lunga superiore alle altre che esamineremo, dovute a ben inferiori artisti. Beatrice, dall'aspetto giovanissimo, quasi infantile (essa aveva allora forse quindici anni) ha le guancie pienotte, gli occhi grandi, il collo piuttosto lungo e forte, la bocca piccolina, il mento breve e rotondetto e sopra tutto una certa inflessione alla radice del naso la quale toglie ch'essa possa dirsi bella. Indubbiamente la fisonomia risponde al vero, ed è infatti la ripetizione, migliorata, di quella della madre Eleonora d'Aragona, che noi conosciamo sopratutto dalla magnifica plachetta della collezione Dreyfus (Vol. I, pag. 45).

Segue, per ragion di date, il ritratto nella nota pala sforzesca di Brera, nella quale Beatrice è rappresentata in orazione dinnanzi alla Vergine, col marito e i figli Cesare Maria ed Ercole. Il quadro fu eseguito — come provò la lettera da noi rintracciata — nell'inverno del 1494 da pittore tuttora ignoto (****). Beatrice vi è raffigurata di profilo, in veste a striscie azzurre, d'oro e nere, dalle maniche strette a sbuffi da cui si staccano lunghi nastri rosa a mo' di fronzoli; intorno alla nuca le gira una lunga collana di perle, e le scende dietro le spalle la lunga treccia annodata come nel busto del Louvre. L'artista inesperto e rozzo, evidentemente impacciato e ritardatario per il tempo in cui lavorava, ha riprodotto come ha potuto il profilo di Beatrice, ma non ha dimenticato la bocca stretta, il mento piccolo e rotondo, e quell'inflessione alla radice del naso che notammo, sebbene l'abbia

---

(*) L. Courajod. *Conjectures à propos d'un buste en marbre de Béatrice d'Este au Musée du Louvre* (in *Gazette des Beaux Arts*. 1877, pag. 23). — W. Bode. *Ein Bildnis der zweiten Gemahlin Kaiser Maximilians, Bianca Maria Sforza, von Ambrogio de Predis* (in *Jahrbuch der König. Preuss, Kunstsammlungen*. Berlin, 1889, pag. 71 e seg.) — G. Coceva. *L'iconografia di Beatrice d'Este* (in *Archivio Storico dell'Arte*. 1889, pag. 264 e seg.) — L. Beltrami. *Il ritratto di Beatrice d'Este di Leonardo da Vinci nella Biblioteca Ambrosiana di Milano* (per nozze Barzini-Pesavento. Milano, 1905). — G. Frizzoni. *Il presunto ritratto di Beatrice d'Este attribuito a Leonardo da Vinci* (in *Rassegna d'Arte*, febbraio 1906), oltre il lungo stuolo dei biografi di Leonardo da Vinci che intorno al ritratto hanno più o meno discusso.

(**) F. ed E. Gnecchi. *Le monete di Milano*. Milano, Dumolard, 1884.

(***) A. Venturi. *Gian Cristoforo Romano* (in *Archivio Storico dell'Arte*. A. I, 1888, pag. 51 e seg.)

(****) V. anche *Rassegna d'Arte*. Marzo 1905.

nuca, vestita di un abito marrone scuro che lascia vedere il corpetto e le maniche rosse. Non un accenno araldico nella veste o nel fondo aiuta a riconoscerne il nome, l'anno, la famiglia. Certo essa appartenne all'aristocrazia, a quella del censo almeno, a giudicare dall'eleganza corretta che l'adorna. Una bella rete provvista di una fila di perline le copre la nuca, una fettuccia (la *lenza?*) ornata di rubini e di perle le incornicia il capo, una collana di più grosse perle le gira intorno al collo e

---

attenuata rendendo tuttavia più dura la fisionomia. Egli ha preferito curare con monotonia infinita gli accessori dell'abito, talchè la duchessa, più che persona viva, appare una bambola troppo adornata.

Nello stesso atteggiamento l'ideò Leonardo da Vinci nell'affresco di contro alla *Cena* delle Grazie. Ma il dipinto è talmente guasto che a pena vi si intravvede il contorno della testa.

Il diploma sforzesco, riccamente miniato, ritenuto erroneamente di Antonio da Monza, del 28 gennaio 1494, che si conserva nel British Museum, ha presso il margine superiore i ritratti accuratamente eseguiti dei due coniugi. Beatrice vi ritorna con gli identici caratteri fisionomici del busto del Louvre; il miniatore non ha dimenticato nemmeno i graziosi riccioli ribelli che ricadon sulla guancia (fig. fra pag. 408 e 409, Vol. I).

Beatrice s'andò così rapidamente ingrassando che la duchessa Isabella avvertiva che « è ben ingrossata tanto sin qui, che la potrà ancora venire come è Madama » cioè la madre Eleonora. Ciò può spiegare la differenza che vien fatto d'osservare, indipendentemente dalle linee caratteristiche del profilo, in questi ultimi ritratti in confronto al primo.

Vien da ultimo la figura intera giacente di Beatrice, scolpita dopo la morte di lei da Cristoforo Solari, e che è oggi nella Certosa di Pavia. Ma qui lo scultore, poco preoccupato di riprodurre i veri tratti di Beatrice in una statua che doveva esser collocata al sommo di un monumento e vista dal basso e da lontano, le ha dato un viso infantile e un naso piccolo e rotondo che non è più il suo così caratteristico. È inutile ricordare tutti i medaglioni più o meno somiglianti, di una semplice importanza decorativa, sparsi dagli scultori del Rinascimento nei monumenti pubblici e nei cortili privati di Lombardia, a incominciare dalla Certosa pavese. In essi non è più possibile riscontrare che i caratteri più superficiali dell'acconciatura. Lo stesso può dirsi della lunetta luinesca nella serie Atellana, oggi nel Castello Sforzesco.

Potrebbe essere invece un ritratto fatto sul vero o, per lo meno, col ricordo vivo della duchessa un medaglione ad alto rilievo, di profilo, ch'è nel Castello Sforzesco (fig. pag. 53, al Vol. I). La relazione fisionomica col busto di Parigi e col ritratto di Pitti, del quale parleremo fra breve, vi è evidente, a riprova che quest'ultimo raffigura veramente la consorte del Moro.

Invece in un niello raffigurante la duchessa in orazione dinnanzi alla Vergine di cui conosciamo un esemplare nella raccolta Trivulzio e un secondo in quella municipale di Milano, si cercherebbero invano quei tratti iconografici; così dicasi del ritratto di dama, della collezione Donaldson di Londra (Vol. I, pag. 399) supposto di Beatrice e del Predis.

Nella Galleria municipale in Castello una piccola mezza figura di donna, di profilo, dal colorito povero, brunastro, coi lunghi capelli ondulati fluenti porta scritto in alto, in lettere maiuscole che mal si leggono, BEATRICE D. M. Ma recentemente, in occasione di un ripulimento, sarebbero sorti seri dubbi sull'autenticità del dipinto.

Di qualche importanza è invece un disegno della Galleria degli Uffizi, in una cartella di disegni di scuola lombarda. Reca il N. 209 e rappresenta, come v'è stato scritto più tardi a penna: *Beatrice Estense, figlia di Eleonora, moglie del Moro, 1491,* ecc.; il disegno, o il ritratto da cui si vorrebbe tolto, dovrebbe essere *di Leonardo da Vinci*, come il verboso commentatore aggiunse, con molte notizie e note sulla vita di lei, negli spazi vuoti del disegno. Il quale, pur essendo opera un po' fiacca del XVI secolo, non manca d'interesse per la sua notevole affinità, nei particolari, col busto del Louvre. È eseguito a lapis e acquarello ma fu ritoccato duramente un po' dapertutto. Beatrice appare quasi di fronte, il viso largo, come nel busto in marmo, con la stessa acconciatura e lo stesso fregio sulla stola del vestito. Ma le varianti nelle maniche a sbuffi e nell'introduzione di una gran collana posta a bandoliera lascian sospettare ch'esso derivi da qualche esemplare più antico oggi smarrito. Nonostante le somiglianze col busto del Louvre visto di fronte, la fisionomia di Beatrice (se è veramente la sua) è, ripetiamo, alterata da molti ritocchi posteriori.

Esaminiamo ora i ritratti non documentati che si vorrebber ritenere di Beatrice. Fra questi il

da essa scende un vezzo elegante; un altro analogo le orna le spalle. Il colorito vivace, luminoso, delle carni, diciamolo subito, non parrebbe quello proprio al Preda, solito a ripetere, più o meno intensamente, ne' suoi ritratti, quei toni cerei brunastri ch'egli aveva ereditato dalla vecchia scuola foppesca, per quanto nelle miniature (si veda quella del ritratto del Moro da noi riprodotta a colori a pag. 40-41 del I volume) egli sapesse raggiungere una rara vivacità. La squisita delicatezza del profilo e la pastosità delle carni del ritrattino ambrosiano autorizzano certo gli entusiasmi per questa bella opera d'arte nella quale è così vivacemente profuso l'aroma che caratterizza l'arte del nostro aureo Quattrocento. Ma d'altra parte convien riconoscere che non si potrebbe metterla a diretto confronto con le figure femminili di Leonardo

diligente ritratto della Galleria Pitti che già il Courajod, fin dal 1877, ritenne quello della nostra duchessa. Esso fu variamente attribuito a Pier dei Franceschi, al Bonsignori, a Lorenzo Costa. Si sa che il Costa dipinse realmente l'effigie di lei per mandarla a Lodovico. Ma essa era allora ancor fanciulla, mentre il ritratto di Pitti ci presenta una figura di giovane donna sui vent'anni almeno. L'esecuzione di questo ritratto è dura: le gote vi sono gonfie, il colore è bruno, senza trasparenza. I capelli di un biondo castagno ricadono dietro le spalle raccolti nella solita treccia; ricche perle e un *diamante nero* le ornano il petto; la veste verde è ricca di ricami gialli e rossi eseguiti dal pittore con timida meticolosità. Oggi Corrado Ricci la ritiene, sembra, opera di Alessandro Araldi e ritratto di Barbara Pallavicino. Altri, (il Bode e il Beltrami fra questi) vedono nella figura ancora Beatrice d'Este. E i rapporti fisionomici in confronto al busto del Louvre non mancano certo neppur qui, specialmente nella parte superiore del viso, con quella solita pronunciata incurvatura nell'attacco del naso ch'essa ereditò tal quale dalla madre: e nella bocca piccola, nella stesssa disposizione dei gioielli si avvicina alla miniatura di Londra. Nella collezione Lazzaroni a Parigi vedemmo un'antica copia libera del ritratto di Pitti. Il pittore, dello scorcio del XVI o dell'inizio del XVII secolo, fiacco, debole, dovette aver dinanzi agli occhi l'esemplare di Firenze che riprodusse con qualche licenza, semplificando un poco l'abbigliamento e togliendo carattere al profilo. Ma egli vi appose il nome di *Beatrice d'Este moglie di Lodovico* (fig. pag. 49, Vol. I): ciò che proverebbe che allora si conosceva ancora il nome della dama ritratta nell'esemplare di Pitti.

Il confronto fra i precedenti ritratti descritti e il ritrattino ambrosiano ci induce a non vedere affatto in quest'ultimo l'effigie di Beatrice d'Este. Il ritratto fu ritenuto un tempo di Bianca Maria Sforza, finchè il Bode lo contestò. Nel ritrattino Ambrosiano — mancante persino dell'indispensabile coda di capelli perchè la bella ignota non vanta certo la gran massa di capelli che aveva Beatrice — il naso morbido e un po' volto in su ha una leggera gibbosità e un caratteristico attacco alla fronte che invano si cercherebbero nei ritratti di Beatrice; la bocca vi è un po' più grande e sopratutto più morbida e ben tagliata; il mento ha una linea diritta, sottile, mentre, come vedemmo, Beatrice aveva mento grassoccio e rotondo.

Anche tenuto conto, col Beltrami, del fatto che, per dirla con le parole di Isabella d'Este, con gran « difficultà se ritrovano pictori che perfectamente contrafaciano el volto naturale » così che due ritratti della stessa persona difficilmente eran trovati somiglianti, è difficile condividere la sua duplice sicurezza sulla paternità leonardesca del ritratto e sul personaggio rappresentato.

Recentemente è venuta in luce una copia antica (per altri addirittura una replica di Ambrogio De Predis) del ritrattino Ambrosiano in una collezione privata inglese (*). La riproduzione che ne diamo (fig. 13), ci dispensa dal far notare le affinità convincenti nel profilo e nell'abbigliamento (qualche po' modificato, al solito, dal vecchio copista) fra i due esemplari e, sopratutto, l'inferiorità di quello inglese. Ma ciò che è a notarsi è che nemmeno in quest'ultimo nessun accenno scritto o araldico mostra che il prototipo rappresenti Beatrice d'Este.

Non è dunque senza un evidente sforzo che si dovrebbe vedere anche nella bella ignota della collezione Ambrosiana l'ambiziosa consorte del Moro. Nè essa può rappresentare affatto (lo notammo a suo tempo), come pensa una scrittrice straniera (**), l'effigie di Bianca, la figlia naturale del Moro,

(*) Riprodotto nel *Burlington Magazine*, Vol. XVI.

(**) Olga von Gerstfeldt und Ernst Steinmann. *Pilgerfahrten in Italien*. Leipzig, 1910, ill.

senza che essa ne scapitasse. V'è in essa qualcosa di così acerbo in confronto alla maturità dell'arte leonardesca del periodo milanese da autorizzare la recisa affermazione del Morelli: Leonardo non si sarebbe reso colpevole dei difetti che il quadro dell'Ambrosiana presenta; anche se non si voglia così recisamente ascrivere fra i difetti suoi

Fig. 12. — Ambrogio De Predis. Ritratto d'ignota. - Milano, Pinacoteca Ambrosiana.

quella linea dalla nuca alla schiena che al Morelli sembrò cadere troppo rigidamente, forse perchè non tenne sufficiente conto del fatto che la chioma è ripiegata, come un cuscinetto, sotto la reticella.

---

che nel 1496 andò sposa a Galeazzo Sanseverino e che morì quattordicenne. Il ritratto ci mostra una donna ben più avanzata in età.

Non offre maggior attendibilità l'ipotesi messa innanzi dal prof. Carotti che il ritratto Ambrosiano possa rappresentare una dama di casa Trotti, pel fatto di una supposta somiglianza con un

Il Frizzoni ha già fatto notare l'abisso che separa questo profilo piacevolissimo ma duretto e timido da quello di un analogo ritratto femminile disegnato sicuramente da Leonardo in un foglio di Windsor (Cfr. nostra tav. XIV nel II vol.) Nonostante la diversità di tecnica che passa fra il dipinto finitissimo e il disegno sommario, la palma indubbiamente spetta a quest'ultimo, ch'è un poema di sincerità, di scioltezza, di vita sana e palpitante. I caratteri peculiari al Preda non mancano invece nel ritratto ambrosiano: son lievi caratteri che ritornano nei ritratti più sicuramente usciti dal suo pennello quelle ombre troppo scure nel taglio della bocca, nella narice, nella palpebra superiore irrigidita con la cupa pennellata, quelle sopracciglia eseguite a punta di pennello, con trattini intersecantesi alla moda degli alluminatori, del quale infatti il nostro pittore ricorda la tecnica paziente anche nell'eseguire amorosamente i piccoli particolari del vestito, i ricami a intrecci della manica — comuni allora — i nastri, le perle con tutti i loro piccoli sbattimenti di luce. Il ritratto sembra veramente una miniatura in grandi proporzioni e l'affinità nel colorito chiaro, luminoso coi due ritratti miniati della Trivulziana conforta l'ipotesi che l'artista abbia veramente eseguito il ritratto ambrosiano in gran parte con la tecnica del minio, che permette luci e smalti maggiori. L'intuì Gustavo Frizzoni che vide nel ritrattino, meticolosamente eseguito, la fattura del miniatore di professione (1). Ciò si spiega più facilmente attribuendo l'opera al Preda che, s'è visto, era pur miniatore. Suoi sopratutto sono i particolari dell'occhio con le solite striature scure e chiare: particolari che tuttavia nel ritratto ambrosiano, convien pure riconoscerlo, sono ottenuti con maggior precisione, senza sforzo apparente.

La risoluzione dell'interessante problema della paternità artistica di questo ritratto può esser facilitata dal confronto con un altro — rivelato da poco tempo — col quale esso ha innegabili rapporti: il ritratto femminile, di profilo, conservato nella collezione di Lord Roden a Tullymore Park in Irlanda, erroneamente ritenuto dal Cook della bella Cecilia Gallerani (2), della quale non conosciamo l'effigie e che almeno era bella e giovane ai bei tempi del Moro, mentre questa non è nè l'uno nè l'altro. (Cfr. tavola pag. 514-515, vol. I). Esso è evidentemente del Preda, al quale ben l'ascrivono il Berenson, il Seidlitz e il Cook, che notò come esso sia assai superiore alla riproduzione offertane. Ciò concesso — e l'attribuzione si presenta ben naturale — è

ritratto di profilo, in una tavoletta da soffitto del Rinascimento, in vendita a un'asta, e che recava, secondo lui, il motto *fides et amor*, proprio dei Trotti (*). Chi scrive ha acquistato — per meglio studiarla — quella modesta tavoletta assunta a onori iconografici immeritati. Il suo profilo rigido, convenzionale come tanti altri di queste tavolette decorative non ha nessun rapporto con quello morbidissimo e personale dell'Ambrosiana e il motto che si legge sul corsetto non è quello che il Motta assicurò al su ricordato scrittore appartenere ai Trotti, ma bensì *fides et Deo*, abbastanza comune.

Per concludere: la gentile damina ritratta con tanta meticolosa diligenza dal De Predis è un'ignota. Solo in via d'ipotesi potremmo pensare ch'essa raffiguri una delle dame di cui è cenno nella lettera da noi riportata del 29 dicembre 1493. Forse la *damisela de le più belle* ritratta appunto dal nostro pittore, ricordata con compiacenza nella lettera stessa?

(1) G. Frizzoni. *Exposition des maitres de l'école lombarde a Londres* (in *Gazette des beaux arts*. 1898).

(2) *L'Arte*. 1907, pag. 151.

(*) *Arch. St. Lomb.* 1890, pag. 780, e Motta, ibid. 1894, pag. 18, il quale credette invece vedere qualche somiglianza — che non sussiste — fra il ritratto Ambrosiano e quello (evidentemente, come in tutte le silografie, senza preoccupazioni iconografiche) di Domitilla Trivulzio nel *De plurimis claris sc. mulieribus* di Fra Giacomo Filippo Foresti del 1497.

innegabile che fra la figura di Tullymore Park e quella dell'Ambrosiana corrono stretti rapporti d'arte. Benchè la prima dama sia attempata e non vanti certo un profilo impeccabile e la seconda sia, al contrario, giovane e delicata un uguale spirito d'arte creativa le collega. Il pittore ha certo più amorosamente accarezzato la giovane, bella figura e v'ha con maggior fortuna ottenuto eleganze e grazie non mai raggiunte prima; ma non ha saputo nemmen per essa nascondere le qualità inferiori che in maggior copia appaiono invece nella figura della dama attempata. Certe peculiarità stilistiche — il collo lungo, la rigida linea superiore della nuca, la forma dell'occhio — son le stesse in entrambe le figure (1).

Non al Preda invece è a ritenere che appartenga, contrariamente a quel che ne pensasse il Bode (2), la ripetizione del ritratto ambrosiano da lui veduta nella raccolta Salting a Londra (fig. 13). È piuttosto una copia antica, non molto corretta, con qualche variante nell'abbigliamento dell'ignota dama, che contribuisce a far pensare che l'originale attraente incontrasse favore anche in passato. Non si capirebbe, se fin da allora esso veniva attribuito a Leonardo, come il copista non si studiasse d'imitarlo meglio o almeno con maggior fedeltà degli stessi particolari della veste. Sarebbe quindi a concluderne — pur senza voler dare eccessivo peso alla supposizione — che il copista, poco preoccupato del nome dell'autore, ma più di rendere le belle fattezze della damina, si permettesse le varianti che altrimenti il gran nome di Leonardo gli avrebbe impedito.

* * *

Di ben minore importanza è un gruppo di ritratti maschili, di profilo, attribuiti dalla critica odierna al Preda. Fra questi è un busto di giovane, che si profila dinanzi a una terrazza, su fondo scuro, e che faceva parte della collezione Weber di Amburgo, venduta recentemente (fig. 14). Il giovane gentiluomo, forse un paggio, dalla zazzera fluente di sotto un berretto rosso a calotta ornato di una perla sorretta da un fermaglio foggiato a P, veste una tunica color azzurro pallido accollata, fermata sul petto da una fila di nastri. È un dipinto un po' fiacco nell'esecuzione e presenta meno palesi che nei precedenti ritratti i caratteri del nostro. Il modellato del viso è men vigoroso e ricorda qualche poco anche Bernardino dei Conti. Lo attribuiremmo al Preda in via dubitativa.

Più chiare — per quanto i dipinti abbian sofferto dei ristauri — si presentano le caratteristiche del pittore nei due ritratti maschili di profilo del Provinzial-Museum di Hannover (nn. 33 e 34), ivi attribuiti un tempo al Boltraffio e a Bernardino dei Conti e ritenuti, erroneamente, i ritratti di Lodovico il Moro e di Gian Galeazzo Sforza (fig. 15 e 16). Raffigurano due gentiluomini, l'uno giovane, l'altro più adulto, entrambi rivolti, di profilo, a sinistra dell'osservatore, con lunga

(1) Recentemente anche il Liphart — già propenso all'attribuzione a Leonardo e che esaminò con noi il ritratto ambrosiano — s'è ricreduto a favor del Preda. Il Venturi (*Storia dell'arte*, Vol. VII, P.e IV, pag. 1021) non trovandovi « le carni grigiastre o plumbee di Ambrogio, ma giallette » conclude che il ritratto appartiene « evidentemente » a « uno dei tanti leonardeschi dei quali ci è rimasto solo il nome. » Ma non meno evidentemente quella sicurezza non si accorda con la conclusione. Chi sono i tanti « leonardeschi » di cui non conosciamo opere, in grado di eseguire tal ritratto?

(2) Op. cit.

capigliatura che ricade dal berretto a calotta, stretti in una modesta veste accollata che lascia libere le braccia. Son modellati con vigore non libero di certa asprezza e con infinita diligenza (1).

La stretta parentela iconografica e d'arte fra uno di quei ritratti e un bel disegno di giovine, dal profilo tagliente, asciutto, ch'è nella collezione Ambrosiana, ci induce ad attribuire anche questo al vecchio maestro lombardo (fig. 17).

Fig. 13. — Copia antica del ritratto ambrosiano. - Londra, Collezione Salting.

Quanto s'è detto più sopra sull'influenza che la scultura deve aver prodotto sui ritrattisti lombardi sembra trovare una riconferma in questi ultimi prodotti di Ambrogio, nei quali il profilo e la fattura hanno qualcosa della fredda rigidità di non pochi ritratti a bassorilievo precedenti (fig. 18 e 19).

La fine, timida ricerca del naturalismo propria al nostro pittore ritorna in altro ritratto ch'è nella collezione Carrara a Bergamo. È un giovane paggio, quasi di fronte,

(1) H. Cook (in *Burlington Magazine*, July 1911) si studiò di attribuire i due ritratti di Hannover a Baldassarre d'Este, che ha invece altri, più personali e arcaici caratteri.

Tavola I. — Ambrogio De Predis. Un musicista. Milano, Pinacoteca Ambrosiana.
(Sulla verosimile collaborazione di Leonardo a questo ritratto cfr. pag. 251).

con un'ampia chioma fluente, in lunghe trecce inanellate, sulle spalle (fig. pag. 548, Vol. I) (1). Un berretto posto di traverso sul capo, il ricco mantello gettato sulle spalle, non così da non lasciar vedere una finissima camicia leggiadramente orlata e una curiosa veste a mo' di busto sul petto fermato nel bel mezzo da un nastro, danno al giovane un'aria spavalda. Il pittore, nonostante certa durezza nel segnare gli occhi a mandorla con le solite esagerate luci intorno alle palpebre e nelle ombre

Fig. 14. — Maniera di Ambrogio De Predis. Ritratto già nella Coll. Weber di Amburgo.

nere sotto il naso e sotto il mento — provvisto anche qui del sottile sprazzo di luce come nei ritratti di Hannover e di Milano — è riuscito a imprimere al ritratto un aspetto piacevole che ben si addice alla giovane e un po' sensuale figura. Il paggio osserva lontano e pensa certo a qualche leggiadra *citella*.

Al Preda fu attribuito dal Morelli un ritratto maschile conservato nel Museo Poldi Pezzoli, un tempo ritenuto del Foppa. Vi si volle vedere (forse pensando a un ritratto analogo ma posteriore, col nome del personaggio, conservato presso i marchesi

(1) A tergo attribuito adirittura a *Leonardo pitor fiorentino*.

Brivio a Milano), l'effigie di « Francesco Brivio, figlio di Jacopo Stefano, consigliere ducale e signore di Melegnano nell'anno 1514. » Il gentiluomo, di profilo, il capo brizzolato difeso da un ben aderente berretto rosso, veste un ricco abito — forse una *giornea* a giudicare dalle maniche e dalla forma che si delinea dietro le spalle — di color rosso mattone a fiorami, del tutto analoghi a quelli che trovammo nelle stoffe di fabbricazione milanese (fig. pag. 405, Vol. I). Un leggero colletto bianco limita al

Fig. 15. — Ambrogio De Predis. Ritratto di giovine. - Hannover, Provinzial-Museum.

sommo il vestito. Il pennello s'è indugiato pazientemente a delineare i piani del viso, incavando rughe profonde e accarezzandone altre più lievi, infossando nell'orbita l'occhio — che nelle opere del Preda ha sempre un rilievo scultorio — assottigliando il naso a mostrarne, come in altri ritratti suoi, la struttura ossea sotto la pelle tirata, giuocando con virtuosità se non razionalmente ombre e luci, finendo, miniando ogni particolare. Un lieve ritocco (che andrebbe tolto perchè altera il carattere del profilo)

Fig. 16. — Ambrogio De Predis. Ritratto di giovine gentiluomo. - Hannover, Provinzial-Museum.

ha arrotondato un poco il labbro superiore, che il vecchio pittore aveva tagliato perfettamente verticale, come in uno dei ritratti di Hannover e in qualche altro. Le carni hanno toni grigiastri a pena ravvivati da mezze tinte calde sulle guance scarne e lungo il naso. Il personaggio scruta dinnanzi a sè e sembra riflettere alle cose dello Stato.

Ma convien dire che l'attribuzione antica al Foppa seduce tuttavia ancora più d'uno, specialmente in considerazione del colorito del ritratto. Il quale è indubbia-

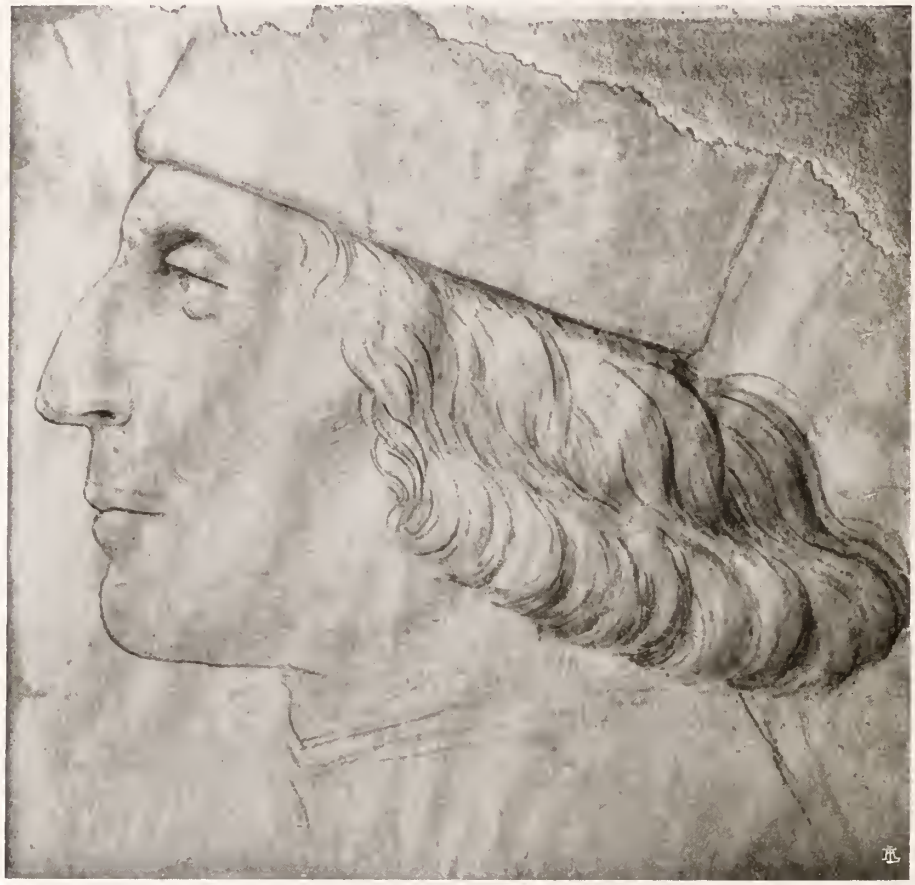


Fig. 17. — Ambrogio De Predis. Disegno. - Milano, Pinacoteca Ambrosiana.

mente ancor legato alla vecchia arte locale e non può essere annoverato fra quelli del Preda con tutta sicurezza.

Nella Galleria degli Uffizi un ritratto un tempo attribuito ad Antonio del Pollaiolo fu avvicinato all'arte del nostro Preda dal Morelli; oggi, per quanto dubitativamente anche a causa dei molti imbratti e dei guasti che lo deturpano, è infatti dato al Preda stesso. È l'effigie di un uomo ancor giovane, di profilo (ANNORVM NATVS XXX V è scritto in caratteri del Rinascimento a tergo della tavola) non piacente, segaligno, il naso lungo, l'occhio infossato, i capelli biondi fluenti sotto il berretto; veste un ricco abito, in origine forse verde, a strisce e nodi con gran fettucce rosse nelle maniche e porta un'interminabile collana d'oro che in più giri si avvolge intorno al collo e ricade sul petto (fig. 20). I rapporti con altri ritratti del Preda, nella forma dell'occhio, del naso, sopratutto della bocca identica a quella dell'effigie del Brivio, nel

disegno rigido degli ornamenti della veste, duri e meticolosi come quelli del ritratto di Bianca Maria, nel colore giallognolo bruno delle carni, permettono di assegnare anche questo guasto e slavato ritratto d'incognito gentiluomo alla scuola lombarda e di avvicinarlo all' arte del Preda più che a quella del più debole Bernardino dei Conti, che pur ricorda.

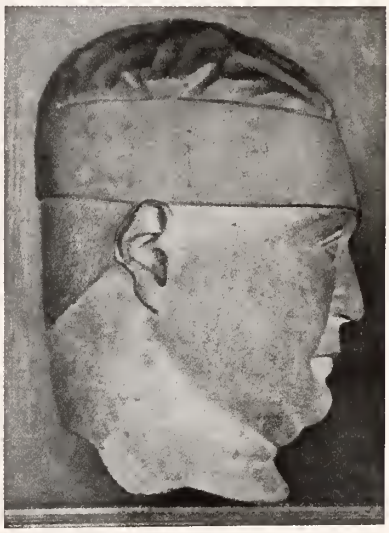


Fig. 18. — Scultura lombarda. Filippo Maria Visconti - Parigi, Coll. Dreyfus.

All'ultimo periodo del pittore, che si svolse dopo la caduta della signoria del suo principal protettore, Lodovico il Moro, appartiene il ritratto dell'imperatore Massimiliano, oggi nell' Hofmuseum di Vienna (fig. 21).

La caratteristica effigie del sovrano è presentata di profilo, con le lunghe chiome fluenti sulle spalle, divise in due parti come nel disegno dell'Accademia di Venezia; ha il capo coperto da un ampio berrettone e si orna di una grande catena dell'ordine del Toson d'Oro che scende sul petto. È firmato — sotto il nome dell'imperatore — *Ambrosius de Predis mediolanensis pinxit,* 1502. I caratteri di questo ritratto, meticolosamente eseguito, servono ottimamente per attribuire i precedenti allo stesso maestro, oltre le qualità coloristiche e stilistiche più appariscenti: le ombre scure nel fondo dell'occhiaia e intorno al naso, i piccoli sprazzi di luce all'estremità dell'occhio, lungo la linea rigida dal naso alla bocca, sotto il mento, le lumeggiature dei capelli alla moda dei miniatori, questa volta condotte all'esagerazione. Lievi peculiarità nelle quali s'indugia volontieri l'arte del maestro lombardo e delle quali il critico deve pur tener conto, così come il psicologo avverte le minori caratteristiche che, ben spesso, meglio delle grandi individualizzano un carattere.

Fig. 19. — Medaglione. Museo di Berlino.

Se il ritratto di Vienna non fosse datato noi lo crederemmo precedente tanto rivela le vecchie qualità quattrocentesche, timide, del pittore lombardo ancor legato alla tradizione degli antichi ritrattisti. Evidentemente il salutare ricordo dell' arte del suo grande socio era già lontano quand' egli lo eseguì. Tuttavia l'opera si raccomanda ancora per una sovrana diligenza d' esecuzione.

Posteriore a quello e ultimo datato dovrebbe essere un piacevole ritratto di giovinetto sedicenne, del 1506, nella collezione di Mr. Grenville L. Winthrop a New York, ricordato dal Berenson (1) che ha la problematica indicazione a grandi lettere AMB^{S} DE P BON^{LO} (certo allusive al personaggio ritratto); ma esso si rivela opera lontana dall'arte rude del maestro lombardo e meglio ricorda la maniera delicata del Francia (fig. 22). Lo stesso scrittore attribuì pure al Preda, ma in via dubitativa, una Madonna della collezione Holden a Cleveland, un busto di giovane uomo presso Mrs. Austen, Capel Manor, a Horsmonden (Kent), che le più deboli caratteristiche

(1) B. Berenson. *North italian painters.* 1907, pag. 161.

sue avvicinano invece all'arte di Bernardino de' Conti: come attribuì un tempo allo stesso, ora più giustamente al Boltraffio, il bel ritratto della giovane, vista di fronte, che porta le ciliege, della Marquand Collection nel Metropolitan Museum a New York; e il *libro d'ore* di Bona di Savoja del British Museum a Londra, del quale vedremo, a suo tempo, che si debba pensare.

Fig. 20. — Ambrogio De Predis (?) Ritratto di giovine gentiluomo. Firenze, Galleria degli Uffizi.

A Leonardo stesso vien dato, da alcuni scrittori (1), il noto ritratto del Museo Czartoryski di Cracovia, rappresentante la mezza figura di una giovine che regge una faina o un ermellino, ritenuta dal Carotti e dal Suida, senza fondamento, Cecilia Gallerani (fig. 23). Il Berenson lo collocò fra le opere del Boltraffio e la forma del viso autorizzerebbe l'attribuzione: ma l'insieme piuttosto impacciato, nonostante la dolcezza del viso della bella incognita — che emana una soavità degna di Leonardo — e il disegno secco, incerto, della mano mal costrutta, dalle dita troppo distanti fra

(1) Il Carotti, il Suida, ecc. G. Carotti. *Le opere di Leonardo, Bramante e Raffaello.* Milano, Hoepli, 1905. — V. *Raccolta vinciana.* 5.° fascicolo, pag. 78-79.

loro come negli angeli di Londra (e il difetto è accresciuto da vecchi ritocchi che scontornarono, appesantendola, la mano), e che ritornano tal quale in un dipinto del Seminario di Venezia, fanno pensare ancora al Preda (1).

Fig. 21. — Ambrogio De Predis.
Ritratto — firmato — dell' Imperatore Massimiliano. - Vienna, Hofmuseum.

* * *

Il De Predis non restrinse la propria attività a dipingere ritratti: ma, ogni tanto, per sodisfare committenti, s'accinse a colorir Madonne nelle quali, più libero di seguire l'ispirazione, s'industriò ad avvicinarsi al suo grande socio e maestro.

Il più elaborato suo quadro di soggetto sacro, dopo l'esemplare di Londra della *Vergine delle Rocce* del quale s'è parlato nel precedente volume, è la *Sacra*

(1) Anche il dott. H. De Rozan Ochenkowski, conservatore del Museo Czartoryski, che ha studiato diligentemente il ritratto ch'egli ha in custodia, ci assicurava d'essersi persuaso ch'è opera del De Predis, anzi una delle prime sue.

Famiglia nella quadreria del Seminario di Venezia (fig. 24). La Vergine sorregge il figliuolo nudo, benedicente, seduto sopra un davanzale: ai lati sono San Giuseppe e un angelo con la viola. Le due figure centrali mostrano affinità con quelle del quadro — la Vergine col Bambino — della collezione Crespi e provano l'ugual paternità e le limitate risorse di Ambrogio. Il quale ha ripetuto tal quale, nel quadro di Venezia, il piccolo Gesù della *Vergine delle Rocce* che gli era tanto famigliare, con la stessa infossatura troppo pronunciata alla radice del naso ch'è nell'esemplare di Londra: il suo. Ma, lontano dalla sorveglianza del grande maestro, ha dato al fanciullo forme men robuste e un chiaroscuro floscio, incerto, inferiore a quello dell'esemplare Crespi. Come in quest'ultimo, la Vergine ha il viso ovale, troppo allungato, il mento aguzzo, i

Fig. 22. — Arte del Francia. Ritratto (attr. al De Predis) di giovinetto sedicenne. New-York, Collezione Grenville.

capelli ondulati e lumeggiati duramente e persino il mantello trattenuto dall'identico fermaglio ovale circondato da perline. La mano è del tutto identica a quella della figura femminile di Cracovia e a quelle di uno degli angioli di Londra: mani uniformemente ossute, secche, come mummificate, dalle dita senza carne che sembran continuare nel metacarpo, troppo distanti fra loro (fig. 25). Ben diverse son le mani che il Boltraffio — al quale viene attribuito da molti il quadro del Seminario di Venezia — amò dare alle proprie Madonne: mani non sempre ben costrutte ma dalle dita grassocce e morbide. Le ciocche dei capelli degli angeli di Londra e delle due Madonne della collezione Crespi e del Seminario di Venezia son disposte e lumeggiate nello stesso modo bizzarro: come se una luce radente illuminasse i visi dall'alto in basso dorando le prime ciocche dei capelli, lasciandone in ombra la gran massa, come usavan fare i maestri lombardi preleonardeschi. Si confrontino quelle due Madonne con questa che riproduciamo — sicuramente dello Zenale di Treviglio (donde la tavoletta proviene) — per constatare come, in embrione, quei caratteri si trovasser già nel vecchio e apprezzato maestro trevigliese (fig. 27). Parrebbe che nemmeno Leonardo

fosse rimasto insensibile all'ingenua dolcezza dell'arte di Bernardino Zenale. Il tipo artistico delle Madonne che si suol chiamare « leonardesco » si trova, in embrione, in questa timida Madonna del trevigliese.

Il vecchio Giuseppe del quadro di Venezia, accigliato, dalla nuca enorme, è la riproduzione fredda, quasi la caricatura di un tipo leonardesco; l'angelo, volto di tre quarti, ha il naso affilato, gli occhi duri, come tagliati nel metallo, i capelli ricciuti

Fig. 23. — A. De Predis. Ritratto di donna con una faina. - Cracovia, Museo Czartoryski.

a mo' di serpentelli, quali ritornano nel putto dello stesso quadro e nel compagno della collezione Crespi.

Al Preda siamo disposti, col Venturi, s'è visto, a restituire la Madonna col Bambino fino a poco tempo fa nella Galleria Crespi a Milano (fig. 26) e che altri — il Berenson fra questi — si studiò di dare al Sodoma; il quale, a dir vero, non mostrò mai forme così asciutte e arcaiche (1). La madre, coi capelli rossi un po' arricciati sciolti

(1) A. Venturi. *La Galleria Crespi in Milano.* Hoepli, 1900. Nella Galleria Borromeo, a Milano, è una copia antica, assai vicina all'originale, dell'esemplare Crespi. Il Venturi confrontò la Madonna Crespi con la *Vergine delle Rocce* di Parigi che toglieva allora a Leonardo. Recentemente, d'accordo con la maggior parte dei critici, s'è giustamente ricreduto.

sulle spalle, sorregge il figliuolo seduto, nudo, sopra un panno (in gran parte rifatto) steso sopra un davanzale. La tavolozza povera, i toni grigiastri delle carni, la forma allungata del viso della Vergine con gli occhi tagliati duramente a mandorla, la mano destra di lei, ossuta e mal costrutta, autorizzano l'attribuzione.

Il quadro Crespi può essere vantaggiosamente messo a confronto col disegno, già ricordato, di due teste — di una donna e di un bambino — della collezione del

Fig. 24. — Ambrogio De Predis. Sacra Famiglia. - Venezia, Quadreria del Seminario.

duca di Devonshire a Chatsworth, che ritenemmo del Preda. Il disegno ha maggior sentimento leonardesco ma i piccoli caratteri rivelanti la mano che tradusse sul foglio quel sentimento più alto ritornano nel dipinto. Così nel disegno come nel quadro son le stesse linee allungate del viso della donna dal mento appuntito, la bocca

Fig. 25. — La mano di uno degli angioli suonanti, del Preda, a Londra.

La mano del ritratto femminile di Cracovia.

La mano della Vergine nel quadro del Seminario di Venezia.

ondulata che si atteggia a un principio di sorriso, gli occhi un po' duri, a mandorla, i capelli a trecce meschinucce, come arricciati dal ferro. I due putti hanno la stessa guancia gonfia e le stesse delicatezze superficiali. Ma il disegno è più piacevole perchè il ritrattista aveva l'anima del fine disegnatore e del meticoloso miniatore più

Fig. 26. — Ambrogio De Predis. - Madonna col Bambino.
Già a Milano nella Galleria Crespi.

Fig. 27. — Bernardo Zenale. - Madonna col Bambino. (Da Treviglio).
Bologna, Proprietà privata.

che del colorista e il pennello lo induceva a trasmodare, indurendo le carni, gonfiando le forme. Per questo non ci sentiamo di annoverare fra le cose sue le molte altre che il Seidlitz ha elencato. Fra queste la delicatissima, leonardesca « Madonna Litta » del Romitaggio a Pietrogrado — ritenuta dal Venturi il capolavoro del Preda, benchè così distante da quella Crespi — e la copia, con varianti, del Museo Poldi-Pezzoli, che presenta il colorito, le forme rotondette, piacenti, un po' superficiali proprie all'arte di Bernardino dei Conti. Basterebbero i due diversi sfondi a paesaggio di quei due quadri, che rivelano una natura di gaio e più moderno narratore e piacevole paesista, per escluderne l'intervento dell'arte, sempre un po' rude e arcaica, del Preda (1).

Qualche altro disegno sembra appartenere ad Ambrogio nel suo periodo leonardesco. (Fig. 455 e 456, Vol. II).

***

Le affinità esteriori dei ritratti del nostro coi prodotti d'altri pittori della regione trassero in inganno più d'un critico.

Non ci sembrano del Preda i due quadri che il Seidlitz ricorda come appartenenti al dottor Gustavo Frizzoni: il primo — oggi nella collezione Johnson di Filadelfia (fig. 28) — una testa (mancante della parte posteriore del capo e completata poi) di profilo, di un vecchio, sbarbato, il berretto calcato sulla testa, il vestito a fiorami, ritratto un po' molle e privo delle più chiare caratteristiche del Preda, al quale tuttavia anche il Berenson l'attribuì (2); e un San Sebastiano che ha diverse caratteristiche da quelle del nostro pittore.

Non al nostro ritrattista va dato un gruppo di miniature — oggi attribuite invece da alcuni studiosi ad Antonio da Monza — che il Seidlitz e altri sembrano attribuirgli. Vedremo come l'arte del miniatore abbia altri caratteri e altra derivazione.

(1) La sig.ª Mary Logan Berenson attribuì ancora al nostro Preda la Madonna col Bambino e, nello sfondo, un paesaggio col castello di Milano nella raccolta di Mr. Liberty E. Holden in Cleveland (Ohio) (*). Pare impossibile che un dipinto con una Madonna così poco spirituale e con un putto così deficientemente modellato, con quella enorme testa, che ricorda quella ch'è nella pala sforzesca a Brera e, specialmente, il disegno di una grossa testa di putto del Kupferstichkabinett (n. 83) di Berlino, edito dallo Seidlitz (**), potesse da Holman Hunt, dal Rio, da W. M. Rossetti, da Charles Heath Wilson, dal prof. Migliarini, allora direttore della Galleria degli Uffizi, dal barone Liphart venire con tanta sicurezza attribuito a Leonardo da Vinci! Giustamente la signora Berenson spiega l'entusiasmo fuor di luogo pel modesto dipinto come « un esempio della suggestione che può esercitare un gran nome. » Tuttavia non ci sentiamo di ascrivere il quadro al Preda, che ne' suoi dipinti mostra forme più secche e personali. Il quadro è opera di un maestro leonardesco di second'ordine.

(2) B. Berenson. *Catalogue of a collection of paintings.* I. Johnson. Filadelfia, 1913, n. 264, ill. A questo debole dipinto sembra alludere il Venturi (vol. cit., pag. 1012) benchè lo ritenga « uno dei migliori ritratti del maestro per l'espressione del carattere. »

Presso Parigi, nel castello di Ferrières, il barone Alfonso Rotschild custodisce un ritratto di Isabella d'Aragona, moglie di Giangaleazzo, che dovrebbe appartenere verosimilmente all'epoca delle nozze avvenute nel 1489 e che viene attribuito — con poco fondamento — al nostro pittore. La giovane dama è rappresentata di profilo, verso destra, su fondo verde scuro. Ha gli occhi bruni,

(*) Riprodotta più volte: da E. Verga in *Emporium* del luglio 1901; da L. Beltrami, *La Torre Umberto I*, ecc., 1905; da M. L. Berenson in *Rassegna d'Arte*. Gennaio 1907.

(**) *Jahrbuch*, cit. 1906-1907, pag. 4.

Alla maniera del Boltraffio è da avvicinare — lo vedremo — il ritratto di un giovane in figura di San Sebastiano con una freccia in mano che il Morelli vide nella collezione Frizzoni, ascrivendolo stranamente al De Predis, del quale non ha affatto i caratteri artistici.

Non all'arte incisiva, personale del nostro appartengono alcuni ritratti e disegni che, piuttosto per desiderio dei proprietari che per consenso di critici, gli vengon qua e là attribuiti: un ritratto muliebre, non finito, della collezione Brauer di Nizza (da

Fig. 28. — Scuola lombarda del secolo XV. - Ritratto di un prelato.
Filadelfia, Collezione Johnson.

altri dato al Boltraffio) più vicino all'arte luinesca, un bel disegno di giovane, di profilo, già assegnato al Bellini, del Louvre, una figura di dama agghindata alla moda cinquecentesca, rigida come una bambola, di proprietà di Mr. Newal a Rickmans-

i capelli biondo rossicci, con la solita lunga treccia nella rete intessuta di perle dietro le spalle. Sul capo ha una cuffia pure ornata di perle; veste un abito rosso scuro con scollatura quadrata, allacciato sul davanti. Porta scritto, sul davanti a destra, il nome della principessa (*).

Un ritratto femminile di giovane donna nella raccolta lasciata da Madame Andrè all'Istituto di Francia è attribuito al nostro pittore. La dama è volta, di profilo, a sinistra, su fondo scuro, coi capelli raccolti, dietro, da una rete e con un nastro sottile provvisto di perle alla moda milanese, con

(*) Rileviamo la notizia dello Seidlitz, op. cit., che l'ebbe dal Pauli. A noi non riuscì di vedere l'originale, inedito, e che da uno studioso di Parigi ci vien descritto come mediocre opera lombarda.

worth (fig. 29), dal Cook ritenuto, senza ragione plausibile, effigie di Lucrezia Crivelli e di mano di Zenale (1); e qualche altro attribuito variamente al nostro e a Bernardino dei Conti (2).

Ambrogio Preda si rivela, dalla molteplice opera sua, non propriamente un pittor *manuale*, come sembrò al Morelli, ma un artista coscienzioso, diligente, che cercò compensare, con l'amorosa cura con la quale accarezzò col pennello ogni particolare delle sue figure, la mancanza di genialità d'arte. Piuttosto monotono nella rappresentazione materiale de' suoi personaggi, dai crudi contorni e dai quali è assente quella squisita eco dell'animo interno che fa belle le figure vinciane, fu insistente nella ripetizione di quei caratteri esteriori che il lettore può facilmente trovare in parte nelle riproduzioni che ne abbiam dato in questo e nel precedente volume. Ma quei più minuti caratteri sfuggono alle stesse migliori riproduzioni fotomeccaniche: ciò che ci obbligò a ripeterci ricordandole più volte.

Tuttavia non sempre fu un modesto manuale. Nei ritratti di Brera, di casa Porro e dell'Ambrosiana, nella dolce figura femminile di Cracovia v'è qualcosa di più della semplice manualità. V'è l'arte vigorosa e personale a cui manca solo un colpo d'ala per dirsi grande. In essi, in qualcuno almeno, composto a severa dignità, non è assente lo spirito, la compartecipazione forse, del grandissimo suo maestro e socio di lavoro (3).

Il nostro pittore ebbe probabilmente aiuti nel lavoro e qualche seguace che lo coadiuvò. L'artista intraprendente e fecondo che, per amor di guadagno, si era

una catena nera a nodi, al collo, vestita di verde scuro con scollatura quadra ornata di nero; dalle maniche esce la camicia a sbuffi; tutto l'abito è ornato di galloni a nodi d'oro. Il Seidlitz non si sentì sicuro di attribuire al Preda questo ritratto. Se la diligenza dei particolari dell'acconciatura e della veste son degni del pittore lombardo, v'è invece nel deficiente segno dell'occhio globoso e del lungo sopracciglio e in tutta la figura qualcosa di impacciato che in tal misura non ritorna nelle opere del nostro. Il debole ritratto — veramente indegno del Boltraffio, al quale recentemente l'ascrisse Lionello Venturi (*) — è invece da attribuirsi al mediocre Bernardino dei Conti.

Nella collezione Cook a Richmond un ritratto di giovine, imberbe, con ampia zazzera e berretto sul capo, viene attribuito al Preda. Ma la larghezza, non disgiunta da certa mollezza con cui il ritratto è eseguito, il taglio stesso dei capelli, ci inducono ad assegnare invece il dipinto alla scuola veneta di quel tempo.

Nè rivela affatto l'arte del nostro ritrattista la figura intera, in piedi, di una dama con gran manto ornato ch'è nella collezione Donaldson a Londra: figura che, senza fondamento, vien ritenuta di Beatrice d'Este e opera, per quanto dubitativamente, anche pel fatto della sua cattiva conservazione, del nostro ritrattista.

(1) *The Burlington Magazine.* Vol. IV. 1904. Nel Christ Church College a Oxford è un grande disegno a matita nera di un ritratto ritenuto di Lodovico il Moro, che appartiene a questo periodo dell'arte lombarda. (Uzielli. *Ricerche,* pag. 262).

(2) A. Venturi (vol. cit., pag. 1012) attribuì al primo periodo del Preda un ritratto di profilo, che gli sembrò di duro disegno incisivo affine a Butinone e a Zenale, nella collezione Johnson a Filadelfia, ma senza precisarne nemmeno il sesso. Si tratta forse del ritratto di prelato di cui parliamo più sopra. Alla scuola del Preda furono anche attribuiti alcuni ritratti di personaggi della Corte marchionale di Monferrato nel Santuario di Crea. F. Negri, *Il Santuario di Crea in Monferrato* (in *Rivista di storia ed arte di Alessandria.* A. XI. 1902, fasc. VI).

(3) Il Venturi bistrattò non poco il povero ritrattista che gli parve di « debole mano » e di « mediocre senso d'arte. » Ma a tal conclusione l'indusse, da un lato la conoscenza incompleta dell'opera dell'artista (egli non sembra conoscere, fra gli altri, l'esistenza del ritratto di casa Porro, ch'è un poema di delicatezza), dall'altro il fatto d'aver tolto dal novero dei suoi ritratti i migliori, a incominciar da quello di Brera.

(*) L. Venturi. (*L'Arte.* 1° gennaio 1914, pag. 74).

associato altri artisti e operai e che, col sussidio di banchieri, aveva assunto persino l'impresa di preparare le vesti per la Corte dell'imperatore, non potè certo disimpegnare da solo il molteplice lavoro di ritrarre le dame agghindate e i cavalieri della Corte. È probabile che nell'eseguire ritratti qualcuno lo aiutasse. Lo fa credere un piccolo gruppo di opere che ricordano da vicino la sua maniera, ma che presentano nello stesso tempo troppe incertezze di forme e di esecuzione. Fra questi è

Fig. 29. — Scuola lombarda. Ritratto d'ignota. - Rickmansworth, Coll. Mr. Newal.

l'effigie di giovine, a mezza figura, di profilo, sbarbato, con ampia collana d'oro, ch'è nella Galleria Carrara a Bergamo. Il Morelli, attribuendolo al Preda, lo credette il ritratto di Massimiliano Sforza; ma nè i tratti fisionomici del personaggio nè alcun accenno del suo vestito confortano l'opinione morelliana. Il Berenson l'ascrisse a quel pittore in via dubitativa. Il dipinto ricorda non poco le monotone peculiarità del maestro lombardo: ma la durezza di certi particolari, specialmente dei capelli che sembrano corde, lo mostra indegno di un pittore al quale almeno non mancò una diligenza infinita, specialmente nel riprodurre le morbide masse dei capelli.

Al Preda si attribuisce ora un piacevole ritratto femminile della Galleria di Oldenburgo (fig. 32). Una giovane donna dai lineamenti regolari si presenta di profilo,

Fig. 30 e 31. — Scuola lombarda. Due coniugi. - Isola Bella, Collezione Borromeo.

l'occhio vivace fisso innanzi a sè, con un'ampia treccia annodata dietro la nuca e serrata da una fettuccia che lascia sfuggire, in modo civettuolo, una ciocca lungo le tempie, nascondendo l'orecchio piccolino, del quale tuttavia s'intravvede l'impronta.

TAVOLA [illegible] — Odovico [illegible] della [illegible] — Milano, R. Pinacoteca di Brera

[illegible] Preda [illegible] la forma dell'occhio [illegible] ne vi [illegible], caratteristica [illegible] di luce [illegible] le mani, [illegible] presentano quei toni [illegible] predilesse [illegible] Ed da tutto il ritratto — [illegible] — appa[illegible] molto [illegible] incerto [illegible] lascia dubitosi

[illegible] Scuola [illegible] Milano, Galleria Borromeo.

[illegible] per [illegible] appartenga alla scuola lombarda [illegible] di quell'in[illegible] può [illegible] di due mediocri ritratti all'Isola [illegible] di uno [illegible] nella [illegible] Borromeo, a Milano (fig. 33), [illegible].

[illegible] Conti.

[illegible] sto [illegible] Conti. Le sue opere appartenen[illegible] Cinquecento [illegible] dobbiam limitarci a ricor[illegible] del resto il più simpatico perchè [illegible] pecorelle [illegible] assonnata e fiacca [illegible]

[illegible] Giovanni [illegible] Bernardino de' Conti di Castelseprio [illegible] a Pavia nel 1450. In tal [illegible] di Brera [illegible] una modesta [illegible] Madonna [illegible] *Rosce* —

Tavola II. — Lodovico il Moro nella « pala sforzesca ». Milano, R. Pinacoteca di Brera.

reca, col suo nome, la data 1522. Se quella prima data è giusta egli non fu certamente una persona sola con quel Bernardo de Conti, di Mariago, *povero pentor* che stese una supplica chiedendo che la moglie Veronica da Corte, da lui sposata nel 1550 e che conduceva cattiva condotta, fosse rinchiusa. Tanto più se è pur giusta la data della morte del Bernardino de' Conti ritrattista che i biografi Dell'Acqua e Cavagna Sangiuliani (1) portano al 1525 o al 1528. Le date ch'egli appose ai suoi quadri ci assicurano che il periodo della sua maggiore produzione va dal 1496 al 1506.

Il Morelli, che primo delineò la figura artistica di Bernardino de' Conti, confusa precedentemente con quelle di pittori leonardeschi affini, non conobbe diversi suoi dipinti firmati, venuti in luce più tardi, che forse avrebber contribuito a migliorare il giudizio su questo artista, che non fu sempre un *manuale* pittore, benchè di raro riuscisse ad animare d'un soffio sano di vita qualche sua figura. Data la sua origine pavese può essere ch'egli debba la sua prima educazione artistica, come pensò il Morelli, al Foppa e al Civerchio. I toni bassi di colore e le forme de' suoi primi dipinti lo lascian ben credere. Più tardi s'invigorì qualche poco sull'esempio di Leonardo e del Preda.

Se a lui dovessimo attribuire come molti — il Morelli stesso fra gli altri — la pala coi ritratti degli Sforza a Brera eseguita, s'è visto, nel 1494, questo sarebbe il primo suo dipinto datato. Ma benchè quell'attribuzione vanti ancora scrittori convinti, noi non crediamo che i pochi rapporti esteriori fra la pala e i dipinti di soggetto sacro del pittore siano sufficienti a concludere che quell'opera macchinosa gli appartenga. Par difficile che un pittore che ancora nel 1497 era tanto impacciato, come nel modellare il poverissimo ritratto della collezione Crespi, avesse ardito, alcuni anni prima, comporre la grande pala, mettendovi in mostra forme leonardesche, sia pure non assimilate e modellandovi con vigore la nobile figura del Moro (Tavola II).

La prima opera di Bernardino de' Conti ritrattista che ci ricordi una data e il suo nome è l'effigie del giovane Francesco Sforza primogenito dell'infelice Giangaleazzo: esso è del 1496 e si conserva nella Galleria Vaticana (fig. pag. 56-57, Vol. I), (2). Il fanciullo, allora di cinque anni (era nato il 30 gennaio 1491), si presenta, di profilo, il capo nudo ornato di una leggiadra corona d'oro a fiaccolette o cornucopie alternate a pietre preziose, ha una lunghissima chioma bionda che il pittore riprodusse con cura estrema, lumeggiando ogni capello da cima a fondo. Veste un robboncino verde scuro a ricami con maniche di broccatello verde a sbuffi bianchi, aperto sul petto e trattenuto da un cordone provvisto di pendenti metallici; una grossa catena d'oro gli scende dalla cintura. La destra impugna il sigillo ducale. Il ritrattino è piacente, morbido nel viso, ma le carni son giallognole, di un tono sordo, ben lontane dalla rosea delicatezza propria all'infanzia; le mani son tozze, senza vita e la sinistra aperta ha l'indice che par spezzato. Questi difetti ritroveremo in quasi tutti i ritratti del nostro. Il modellato floscio allontana il pittore dal Preda, più robusto e aspro, e da gli altri ritrattisti della regione lombarda (3). La stessa apparenza di figura molle, imbambolata, senza vita, ha un disegno della Galleria degli Uffizi pel ritratto

(1) *Guida del Famedio di Pavia.* 1897.

(2) Il ritratto reca scritto, in tre righe, in basso: VERA IMAGO PRIMO GENITI LEGITIMI ILL.MI QVON. DNI. JO. GZ. MARIE SFORTIE MEDIOLANI DVCIS DVM ESSET ETATIS ANOR . QVINQTO MCCCCLXXXXVI DIE XV JVNII. BERNARDINI DE COMITIBVS OPVS. Su tavola.

(3) Al Venturi (*Storia dell'Arte*, Vol. VII. P. IV) questo ritratto sembrò addirittura un « fantoccio dalle carni imbottite, i capelli di stoppa, il busto deformato della mancanza di scorcio, le mani di stucco con le dita gonfie. »

d'Isabella d'Aragona e che porta, benchè scritto più tardi, il nome del Conti (fig. pag. 38, Vol. I).

Il ritratto di Isabella d'Aragona, in età di 27 anni, del 1497, che vedemmo nel palazzo del senatore Trotti di Milano (e che fa riscontro a un più moderno ritratto del duca) mostra la duchessa, di profilo, in vesti vedovili (il marito Giangaleazzo era morto tre anni prima) con un libro aperto dinanzi. (Fig. pag. 48-49, Vol. I) (1).

Il dipinto, annerito così che pare piuttosto appartenere al genere delle *restituzioni*, se pur non è una diligente copia antica, ricorda il Conti nel profilo insigni-

Fig. 34. — Bernardino dei Conti. Ritratto di un musicista. - Milano, Collezione già Crespi.

ficante, nell'ombra troppo scura del naso legnoso, nella forma della mano destra, senza ossa, col solito indice cadente.

Il pittore eseguiva nel 1497 un modestissimo ritratto della collezione già Crespi a Milano (fig. 34). Il personaggio — volto di tre quarti a destra, le vesti e il berretto rossi, i capelli neri fluenti, le carni brune dai toni privi di trasparenza — è certamente un musicista come prova lo strumento, un salterio, che ha nelle mani. Benchè porti, con la data 1497, il nome del Luini — sostituito, come osservò il Venturi, a

(1) Reca scritto in alto † ISABELLA DE ARAGONIA SFORTIA DUCISSA MEDIOLANI ETATIS ANNORUM. 1497.

quello del Conti quando, rifacendosi la scritta dopo il nome di battesimo, Bernardino, non si avevan più notizie del Conti stesso — le caratteristiche sono ancora quelle del nostro ritrattista, riconoscibile dai toni privi di trasparenza, dalle carni gonfie, dall'in-

Fig. 35. — Bernardino dei Conti. Ritratto di un prelato. - Berlino, Kaiser Friedrich Museum.

dice spezzato, dalla grande diligenza nella rappresentazione del costume; ciò che valse precisamente a fargli attribuire anche la pala sforzesca braidense (1). Il povero dipinto mostra a qual livello fosse purtroppo scesa l'arte del nostro.

(1) A. Venturi. *La Galleria Crespi in Milano.* Il ritratto di Bernardino dei Conti porta scritto in due cartelli: SI COM EL VITIO SOL VITA DESPERA — SOL VIRTV DOMNA MORTE ORRIDA E ALTERA.

La maniera di Bernardino dei Conti assurge tuttavia a qualche importanza d'arte nel vigoroso ritratto di prelato (non di un cardinale — come si credè — di Milano perchè in quel tempo era arcivescovo e cardinale G. A. Arcimboldi e l'età e l'effigie del ritratto non gli corrispondono) di profilo, ch'è nel Kaiser Friedrich Museum di Berlino. Reca scritto ETATIS ANNORUM XLVII . MCCCCLXXXXVIIII DIE XV MARTII (allusivo al personaggio) e, in un angolo superiore, ME FECIT BERNARDINVS DE COMITIBVS (fig. 35).

Il prelato, con la papalina in testa da cui esce breve la zazzera tagliata all'uso monacale, avvolto in ampia veste talare con un cappuccio dietro le spalle, ha il profilo duro, l'espressione indagatrice nell'occhio di falco, il naso adunco come un becco, la bocca tagliata con durezza, il labbro inferiore un po' sporgente e il mento piccolo affogato nell'adipe floscia: e ciò contribuisce a fargli apparire un'età ben maggiore di quella indicata nel ritratto. Così ci potremmo figurare uno dei generali domenicani della terribile Inquisizione, se l'esperienza nell'iconografia degli antichi personaggi non ci avesse indotto a diffidare delle apparenze iconografiche.

Il ritratto rivela le affinità d'arte del Conti con Ambrogio Preda così da giustificare l'asserzione del Morelli che il Preda gli fosse maestro. Il critico notava come il Conti desse alle sue figure carni rossiccie nelle opere ancor quattrocentesche, fredde invece e di uno smalto che ricorda ancora la prima epoca del Preda, nelle opere successive, benchè poi portasse il suo esame anche sulla pala sforzesca di Brera che non pare ascrivibile a Bernardino; ma, più che l'analisi dei piccoli particolari, è la stessa impressione meschina dell'insieme che rivela, a differenza del Preda, le opere del più modesto suo compagno d'arte.

Bernardino dei Conti mostra difetti d'artista che l'altro non ha benchè vanti maggior scioltezza propria al periodo un po' più avanzato di tempo, in possesso di maggiori conquiste tecniche. Le sue figure non riescono a nascondere gonfiezze di forme che rivelano una maniera, un partito preso, non una convinzione d'arte, sia pur errata; i visi de' suoi ritratti hanno rotondità sfumate, levigate come segmenti sferici; gli occhi son duri, poco espressivi, il naso, se la figura è di profilo, mostra quasi costantemente una lunga ombra che dalla maggior densità nel fondo dell'orbita dell'occhio scende e va sfumando verso la parte carnosa del naso, che rimane così lumeggiato eccessivamente nella parte ossea.

Il bel ritratto di gentiluomo, di profilo, con berretto ornato di una placca, vestito di un'ampia pelliccia, coi guanti nella mano sinistra, ch'era nella collezione Vittadini ad Arcore presso Milano, da cui passò a quella di M.me Edward Andrè a Parigi oggi dell'Istituto di Francia, è l'ultimo, datato e firmato, che qui ci interessi (fig. 36). È segnato, in basso, in piccolissime lettere secondo l'uso del nostro pittore, BERNARDINVS DE COMITE DE MLO PINXIT 1500 DIE 4 DEC (?). L'effigie ricorda non poco quella dello storico Bernardino Corio che figura nell'edizione del 1503 delle sue Storie. Il ritratto è nobile e ben costrutto, ma il pittore, impacciato nell'eseguire la figura dal petto in giù, non ha dato al braccio la scioltezza conveniente e ha modellato una mano tozza e floscia come quella che regge il sigillo nel ritratto vaticano: mano che si differenzia tanto da quella ossuta e angolosa propria alle figure del Preda.

Di quel ritratto è una replica firmata da Bernardino stesso e datata 1500, 18 Agosto, nel palazzo comunale di Saint Armand de Montrond (Cher) (1).

(1) Riprodotta in *L'Art et les artistes*. Gennaio 1913.

Fig. 36. — B. dei Conti. Ritratto di gentiluomo (B. Corio?) - Parigi, coll. Andrè dell'Istituto di Francia.

Fig. 37. — Bernardino dei Conti. - Varallo, Santuario.

Fig. 38. — Bernardino dei Conti. Ritratto di Luigi Besozzi (1506). Berlino, Kaiser Friedrich Museum.

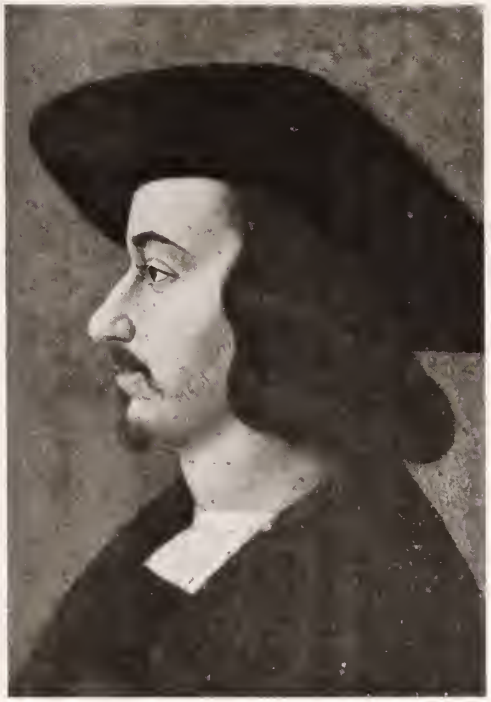


Fig. 39. — Bernardino dei Conti. Ritratto di Camillo Trivulzio.
Milano, Collezione Borromeo.

Fig. 40. — Bernardino dei Conti. Ritratto di un Grimaldi (?).
Palazzo del Principe di Monaco.

I successivi ritratti maschili di Bernardino dei Conti — di un giovane azzimato cavaliere di Malta (1501) oggi nel Palazzo Imperiale di Berlino (fig. pag. 278, Vol. I); di un giovane di profilo, del 1504 firmato, nel Museo del Santuario di Varallo (fig. 37); di Catellano Trivulzio firmato e datato 1505, già dei marchesi d'Angrogna a Torino (fig. pag. 276, Vol. I); di un gentiluomo con un'enorme catena sul petto nella collezione Thiem a San Remo, di un verismo spietato ma non privo di carattere (fig. pag. 277, Vol. I), tutti con le stesse caratteristiche, son posteriori ormai all'anno 1500, come rivelano del resto gli stessi costumi dei personaggi (1). La serie degli ultimi e più deboli ritratti maschili di Bernardino è lunga: v'è quello di Luigi Besozzi del 1506 depositato nel Kaiser Friedrich Museum di Berlino (fig. 38); due, uno d'uomo l'altro di donna, attribuitigli presso i Borromeo all'Isola Bella; l'effigie del conte Alberigo d'Este nel Provinzialmuseum di Hannover (2); un profilo d'uomo col pizzo, i baffi spioventi, i capelli a zazzera, Camillo Trivulzio, come v'è scritto, di epoca molto avanzata, anche a giudicar dalla forma del cappello e del vestito, nella collezione Borromeo a Milano (n.° 56) (fig. 39); un altro profilo d'uomo (per tradizione ritratto di un Grimaldi) presso il principe di Monaco, attribuito anche al De Predis (fig. 40). Dalla collezione Sterbini passò a quella Johnson, poi a quella di A. S. Drey di Monaco un ritratto di gentiluomo in vesti scure, non privo di carattere e di pensiero, che reca ancora la firma del nostro pittore (fig. 41). L'opera è di qualche interesse perchè rivela che il pittore s'industriò a guardare all'arte del Solari anche nei toni caldi delle carni senza riuscire a renderne il delicato impasto. Ma il viso del suo personaggio è rimasto piatto, il colorito giallastro (3). Il ritratto appartiene quindi al Cinquecento, dopo il ritorno del Solari in Lombardia. A Bernardino è possibile attribuire ancora una figura di giovane gentiluomo, di fronte, nella collezione Johnson a Filadelfia, dal Berenson dato al Boltraffio (fig. 42) (4), e uno di profilo delicato, modellato con fiacchezza, di Mrs. Austen a Hormoden (Kent) (fig. 43), meglio che il ritratto di giovane gentiluomo, Tommaso Raimondi, volto di tre quarti, ch'era in una raccolta milanese, vivace, espressivo, delicato di fattura, che comunque rivela l'arte lombarda del tempo (fig. 44). Una bella testa di giovine, di profilo, con ampia zazzera, di fattura più larga e morbida, nella collezione degli Uffizi (un tempo ritenuto autoritratto di Luca di Leida) presenta i caratteri di Bernardino dei Conti e non v'è ragione di ritenerlo una copia antica da lui, come pensò il Morelli. È opera originale e, dopo un ripulimento, si rivelò diligente nella fattura delle carni sfumate, luminose ma senza toni caldi pur sulle guancie: precisamente come Bernardino è solito fare (fig. 45). A lui meglio che al Boltraffio può essere assegnato.

Alcuni studiosi e da ultimo il Berenson e il Pauli (5) attribuirono a Bernardino dei Conti il ritratto di Galeazzo Maria Sforza della collezione Trivulzio a Milano (fig. pag. 16-17, Vol. I). Il giovane principe, dal caratteristico profilo forte col naso ossuto, gibboso, a capo nudo, i capelli un po' crespi, castano scuri, indossa un vestito damascato a fiorami duramente disegnati. Il ritratto soffrì anche per cattivi ritocchi ed

(1) Illustrati da G. Cagnola in *Rassegna d'Arte*. Aprile 1905. — H. Mackowsky (in *Werk über die Renaissance Aunsstellung*. Berlin, 1898, pag. 45).

(2) B. Berenson. *North Italian Painters*. 1907.

(3) A. Venturi (ne L'*Arte* 1905, fasc. 6.°).

(4) B. Berenson. *Catalogue of collection*, etc. Filadelfia, 1913. Basterebbero l'aria incantata del ritratto e quel paesaggio infantile a montagnette a pan di zucchero per togliere all'eccellente Boltraffio questo ritratto, nel quale il Conti si studiò inutilmente di guardare all'arte leonardesca.

(5) G. Pauli. *Bernardino dei Conti* nell'*Allgemeines lexicon der bildenden Kunstler*. VII vol. 1912.

Fig. 41. — Bernardino dei Conti. Ritratto. - Monaco di Baviera, Collezione Drey.

Fig. 42. — Bernardino dei Conti. Ritratto.
Filadelfia, Coll. Johnson.

Fig. 44. — Bernardino dei Conti (?). Ritratto di Tommaso Raimondi.
Già in una collezione milanese.

esigerebbe cure efficaci per un ripristino. Allo stato attuale l'attribuzione a Bernardino dei Conti non par del tutto giustificata; il viso largo, di fattura un po' molle ricorda il Boltraffio; al quale appartiene certamente l'altro ritratto, quello del Moro e di uguale grandezza, che gli fa riscontro nella stessa collezione.

L'arte paesana di Bernardino de' Conti si raddolcisce, si rammorbidisce qualche poco nei ritratti femminili, pur conservando molti de' suoi peculiari difetti

Fig. 43. — Bernardino dei Conti. Ritratto. - Hormoden (Kent), Propr. di Mrs. Austen.

fra cui il colorito giallognolo e il modellato duro. Nella formosa figura di dama della collezione Morrison di Londra (già a Milano, dov'era ritenuta opera di Leonardo) in ricchissima *camora* tutta frange e sbuffi, la *lenza* sul capo, in cui le chiome son raccolte da un'ampia cuffia a coda, l'artista ha raggiunto qualche nobiltà e solidità di modellatura (fig. pag. 266, Vol. I).

Il Morelli ritenne il ritratto posteriore al 1500, cioè della seconda maniera del pittore, che usò, contrariamente al suo primo periodo, toni freddi nelle carni

Fig. 45. — Bernardino dei Conti (?) già attribuito a Luca di Leida. Testa di giovine. Firenze, Galleria degli Uffizi.

Fig. 46. — Bernardino dei Conti. Ritratto di una dama.
Già nella collezione Weber di Amburgo.

Fig. 47. — Bernardino dei Conti. Ritratto di una dama.
Parigi - Collezione Andrè presso l'Istituto di Francia.

chiare e d' uno smalto che ricorderebbe la prima maniera di Ambrogio De Predis. Ma la figura della dama, benchè riprodotta con molta diligenza, ha qualcosa d'impacciato anche nell' atteggiamento del braccio, ripiegato in modo da mostrar la mano tozza col pollice infilato in una fettuccia dell'abito; come nel ritratto femminile, assai meno piacente, ch' era nella raccolta Weber di Amburgo, testè dispersa, e in cui le caratteristiche del pittore uniforme ritornan tutte inesorabilmente (fig. 46).

Fig. 48. — Bernardino dei Conti. Ritratto di una principessa Gonzaga (?). Parigi, Collezione Andrè presso l' Istituto di Francia.

Diversi ritratti femminili non conosciuti dal Morelli rivelano, qual più qual meno, le caratteristiche dal nostro freddo osservatore, senz'anima e senza fuoco d'arte. Possiam ricordare: due ritratti di giovani dame, scollate, le maniche a sbuffi lumeggiati con crudezza come in altre figure del nostro, della collezione Andrè a Parigi, ora dell' Istituto di Francia, una delle quali (fig. 47) variamente data al Preda e al Boltraffio; l'altra, fredda, imbambolata nella sua posa leziosa (fig. 48), che ricorda il profilo caratteristico dei Gonzaga; un ritratto di giovane sposa, di profilo, le mani inanellate congiunte in atto di preghiera, bellamente agghindata alla moda delle ricche lombarde dello scorcio del Quattrocento, ch' è nella collezione Johnson a

Filadelfia dove il Berenson l'attribuì al Preda (1) ma che la mollezza delicata della esecuzione e la forma dell'occhio, le ombreggiature, le pieghe metalliche contribuiscono ad ascrivere al nostro anzichè al primo (fig. 49); e men sicuramente due ritratti di dame mature, con ampia copertura sul capo, dall'espressione imbambolata,

Fig. 49. — Bernardino dei Conti. Una dama in orazione. - Filadelfia, Coll. Johnson.

l'una nella collezione Davis a Newport (fig. 50), l'altra in quella Dolfus e ch'è il ritratto di Bona, figlia di Giangaleazzo Sforza, regina di Polonia, come ci assicura il confronto con le monete e le medaglie del tempo (fig. 51 e 52), e un disegnetto rigido, statuario, che vedemmo fra i disegni non esposti al Louvre (fig. 53).

(1) B. Berenson. *Catalogue of collection,* etc. Filadelfia, 1913.

A un famoso ritratto — la *Gioconda* di Leonardo — s'ispirò direttamente nell'atteggiamento delle mani il nostro modesto pittore nel dipingere l'effigie di Margherita Colleoni, prima moglie di Giangiacomo Trivulzio (fig. pag. 582, Vol. I) ch'è nel Museo di Berlino. Il colorito delle carni vi è rosso bruno, pesante. Il pittore vide forse il capolavoro del maestro a Milano e vi si ispirò nel dipingere il ritratto eseguito dopo la morte della Colleoni. A quei ritratti femminili è da aggiungerne uno su tavola, sconosciuto fin qui perchè male esposto, nella Pinacoteca di Bologna, guasto da cattivi ritocchi quando la dama milanese fu battezzata, nel settecento, per una Giovanna Bianchetti Bonsignori e il ritratto posto in una cornice imbarroccata da

Fig. 50. — Maniera di Bernardino dei Conti. Ritratto di una dama. Newport, Collezione Davis.

cartocci con pretensiose iscrizioni. Persuasi di trovarci dinanzi a un'opera del modesto pittore milanese ci bastò un lieve ripulimento per farvi scomparire lo stemma Bianchetti (che cedette il posto all'antico) e vedervi riapparire le caratteristiche del vecchio ritrattista lombardo (fig. 54). Nella Galleria del Museo di Napoli se ne conserva una replica o una copia antica con varianti.

Nè il Berenson, nè il Pauli, nè altri molti si sentono di attribuire a Bernardino De' Conti il ritratto di donna vista di fronte, scollata, il dolce viso leggermente reclinato, le mani aperte sul petto, in atteggiamento piuttosto sacro che profano, ch'è nella Galleria Malaspina a Pavia (Tav. III). Il ritratto, su tavola, proveniente da Montalto pavese, è guasto da ritocchi e da lacune nel colore un po' anemico nelle carni, ma

mostra una delicatezza squisita e una grazia un po' malinconica, quasi leonardesca. A tergo porta scritto *Marco d'Oggiono* 1510: il catalogo manoscritto della raccolta lo dà all'ipotetico Salaino. Nessuna di queste attribuzioni risponde forse al vero; i rapporti con l'arte di Bernardino dei Conti non mancano nel colorito chiaro, giallognolo delle carni, nella forma delle mani e delle sopracciglia dure, orizzontali. Ma la parte inferiore del bel viso ovale, la modellatura morbida ma sicura del naso carnoso

Fig. 51. — Maniera di Bernardino dei Conti.
Bona di Giangaleazzo Sforza regina di Polonia. - Parigi, Collez. Dolfus.

e della bocca delicata, non trovan riscontro nell'arte superficiale del nostro ritrattista. Il colorito e il tipo del dipinto rivelano ad ogni modo l'arte lombarda di quel tempo, se non precisamente la scuola bramantinesca, come sembrò ad altri (1).

Non a lui certamente appartiene un ritratto femminile, di fronte, attribuitogli nella collezione Johnson a Filadelfia e che nemmeno può dirsi opera lombarda nè, forse, italiana.

Fig. 52. — Med. di Bona Sforza regina di Polonia.

(1) G. Fiocco (ne L'*Arte*. 1914, fasc. 1.°).

Fig. 53. — Maniera di Bernardino dei Conti. Disegno. Parigi, Museo del Louvre (non esposto) Coll. Vallardi.

Fig. 54. — Bernardino del Conti. Ritratto di una Dama. Bologna. R. Pinacoteca.

Fig. 57. — Bernardino dei Conti. Ritratto di fedeli e un angelo. - Locarno, Madonna del Sasso.

Fig. 56. — Bernardino dei Conti.
La Madonna col bambino (firmata e datata 1501).
Bergamo, Accademia Carrara.

Fig. 58. — Bernardino dei Conti. L'Annunciazione.
Locarno, Madonna del Sasso.

Fig. 55. — Bernardino dei Conti. Disegno. Napoli, Galleria.

Ben più modeste qualità rivela il Conti quando, staccandosi dal ritratto di profilo — che a Milano aveva tradizioni antiche — si avventura a presentarlo di fronte o, peggio, a comporre scene popolate di personaggi. Quanto modeste fossero le sue risorse dà prova il quadro suo, firmato e avanzatissimo, poichè porta la data 1522, rappresentante la Madonna col Figlio e San Giovannino della Pinacoteca di Brera. Il pittore ha fuso insieme alla meglio motivi leonardeschi — la Madonna e il fondo copiando dalla *Vergine delle Rocce* — disegnandoli debolmente e stendendo ovunque sui visi e nel fondo un colore rosso *chaudron*, che sembra contrastare all' osservazione del Morelli essere la tonalità rossiccia propria della prima maniera del pittore. Più delicato, perchè limitatosi a copiar fedelmente, meticolosamente un grande prototipo — la Madonna Litta del Museo di Pietrogrado, che se pur non è opera di Leonardo, n'è una diretta emanazione, sebbene il Berenson faccia al Conti il grande onore di attribuirla a lui su disegno di Leonardo — Bernardino de' Conti si rivela nella bella copia della Madonna che allatta il Bambino del Museo Poldi Pezzoli: nella quale ritornano il colorito, la forma dura dell'occhio dalla palpebra superiore esagerata, e il putto, dagli occhi tagliati come nel metallo, dai capelli ricciuti pesanti che sembran posticci, l'orecchio grande e floscio, che figurano nel quadro di Brera del 1522, negli affreschi di Locarno e di Invorio Superiore: e già si trovavano nella Madonna allattante della Galleria dell' Accademia Carrara di Bergamo, che reca tuttavia, con la solita firma BERNARDINO DE COMITE, la data 1501 (fig. 56). In un ventennio il progresso compiuto dell' artista era stato quasi insignificante.

Fig. 59. — Bernardino dei Conti. La Madonna. Chantilly, Museo Condé.

Due composizioni sue nella Madonna del Sasso a Locarno sono sufficienti a rivelarci aspetti diversi dell'arte di Bernardino: in un d'essi è un gruppo di fedeli ritratti sicuramente dal vero e ognuno ripete le caratteristiche del pittore immutabile (fig. 57). L'*Annunciazione* ha una scioltezza tutta apparente nel lavorio dei gran manti pesanti (fig. 58). Quei soliti occhi globosi incassati in profonde e troppo ombrate occhiaie, col sopracciglio duro e tenebroso, quella guancia tesa e levigata come uno smalto e lumeggiata come in tutte le figure del nostro che sembrano metalliche, trovammo

Tavola III. — Scuola lombarda. Figura muliebre. Pavia, Galleria Malaspina.

in una mezza figura della Madonna nella collezione del Duca d'Aumale a Chantilly, che deve appartenere al fecondo ma poco valoroso artista (fig. 59).

Nella molteplice opera sua il ritrattista presenta ben minor valore d'arte del Preda. Inuguale così da lasciar credere che, per rispondere alle commissioni dei ricchi clienti, egli ricorresse a qualche aiuto a lui anche inferiore, di raro s'elevò a dignità d'arte sana, se non ispirata. Ma le sue modeste figure di cavalieri eleganti e di dame agghindate, dal modellato legnoso, scorretto, dal colorito prevalentemente torbido o giallastro, in cui ritornan sempre le stesse piccole timide particolarità e i capelli pesanti, che sembrano impastati, riescono tuttavia a interessare chi vi ricerca, meglio che genuine opere d'arte o altrettanti quesiti iconografici di ben dubbio scioglimento, l'eco di un tempo che anche nelle vesti, nei gioielli, nelle acconciature raggiunse un alto grado di eleganza e di freschezza.

***

Giampietrino e Marco d'Oggiono.

V'è un pittore che, come altri della scuola leonardesca, è quasi esclusivamente noto per un gruppo di opere dai caratteri affini che s'è convenuto di attribuirgli piuttosto che per sicurezza di opere datate o di notizie. L'artista — che amò figure delicate quasi leziose monotonamente uguali anche nel colorito freddo, cereo, nel modellato povero che mostra eccessivamente gli zigomi e le ossa delle dita interminabili — del quale non si hanno notizie biografiche nè opere firmate, è Giovanni Pedrini o Giampietrino, che il Lomazzo chiamò Pietro Rizzo.

Se a lui si riferisse un documento del 1492, che parla incidentalmente di un Giovanni Pietro da Como pittore (1), converrebbe concludere che egli lavorò assai prima di quello che si crede, perchè le opere che comunemente, per affinità di rapporti, gli vengon date dalla critica, appartengono già alla prima metà del Cinquecento. Senza occuparci delle molte Madonne e Maddalene ch'egli eseguì sulla falsariga leonardesca, ci basterà osservare qui che se gli appartenesse — come ritengono il dott. Frizzoni e il Berenson basandosi specialmente sul colorito freddo — il ritratto, non privo di carattere e di solidità di disegno, del cardinale Ascanio Sforza, già presso il senatore Visconti Venosta, a Roma (Tav. fra pag. 472 e 473, Vol. I), il pittore avrebbe iniziata la propria attività al tempo di Lodovico il Moro. Quel ritratto sarebbe prezioso perchè ci mostrerebbe l'artista sotto un aspetto ignoto fin qui. Ma ci mancano sicuri termini di confronto per attribuirgli quell'opera che par superiore alle sue limitate forze d'artista. A lui possiam dare con maggior sicurezza una delicata testa femminile, volta di tre quarti verso a destra, che vedemmo nel Museo Condé a Chantilly (fig. 60). Benchè il tipo ritorni frequente nelle Maddalene giampietrinesche, (alcune delle quali appartengon certo a un seguace) è possibile che quella figura muliebre (erroneamente attribuita a *l'ecole de Luini*) che mostra sulle spalle nude una collana ornata di perline e di fuseruole appartenga al novero dei ritratti. È forse la modella delle *Maddalene* di

(1) Archivio di Stato. *Missive* (fascicolo staccato) 1492. 11 agosto: da noi riportato in *Pittori lombardi del Quattrocento*, pag. 251.

Fig. 61. — Giampietrino. La Maddalena. - Londra, Coll. privata.

Fig. 60. — Giampietrino. Ritratto femminile (per una Maddalena ?).
Chantilly, Museo Condè.

Fig. 62. — Maniera di Giampietrino. Ritratto di una dama. - Londra, Proprietà privata.

Pitti, della raccolta Borromeo, di Brera e d' altre che si scostano dalle solite sue di freddo tipo leonardesco? La più piacevole fra tutte e che par piuttosto un ritratto che non l'immagine della pentita di Magdala, figurò all' Esposizione lombarda al Burlington Fine Arts Club (fig. 61). All'arte giampietrinesca e di Cesare da Sesto

Fig. 63. — Marco d'Oggiono.
Particolare del trittico già della collezione Crespi di Milano.

insieme si avvicina un ritratto di dama, di fronte, tutto nastri e fronzoli, ch' è in una collezione privata (fig. 62).

Ma il pittore raggiunse delicatezze rare nel dipinger Madonne, nell'immaginare paesaggi soleggiati e piacevoli.

Di un altro fecondo pittore della stessa scuola leonardesca, men fine modellatore del Giampietrino ma di lui più forte colorista, Marco d' Oggiono, non conosciamo altri ritratti che i devoti che figurano in qualche pala d'altare. Nel grande trittico

della collezione già Crespi di Milano, di che fu giustamente esaltata « la meravigliosa forza e lucentezza del colorito » è il caso « unico forse nel quale l'artista ci si rivela quale egregio pittore di ritratti » (fig. 63) (1). Deboli e manierati sono invece i ritratti che figurano in due frammenti suoi a Brera e in pale d'altare altrove.

Fig. 64. — Marco d'Oggiono. - Il Redentore.

* * *

Giovanni Antonio Boltraffio.

Ritrattista di ben maggior sentimento d'arte fu Giovanni Antonio Boltraffio — o Beltraffio come lo chiaman l' epigrafe apposta alla sua tomba e i documenti — di nobile famiglia milanese che aveva sostanze e casa a Milano, situata ove è ora la via San Paolo. Quella epigrafe ci assicura ch'egli si dedicò all'arte per diletto: *picturae ad quam puerum sors detulerat studio inter seria non abstinuit.* Cresciuto da principio fra i vecchi pittori lombardi, fu caro più tardi a Leonardo che gli apprese — soprattutto con l'esempio — la scienza del modellare, il colorito sapiente e caldo, la

(1) G. Frizzoni (*L'Arte.* 1905, fasc. 6.°)

esecuzione sicura e che conosce l'intima essenza delle cose. Al punto che v'ha qualche disegno (fig. 65) che, per quanto debba appartenergli, par degno del maestro. La natura aristocratica e mite dell' arte sua l' indusse a ritrarre dolci, delicate Madonne e ritratti di personaggi della Corte, di umanisti, di belle dame agghindate. Le rappresentazioni drammatiche, le grandi pale d'altare egli evitò non tanto per poca inclinazione quanto e, soprattutto, perchè la condizione sua lo spinse piuttosto

Fig. 65. — G. A. Boltraffio. Disegno attribuito a Leonardo. - Firenze, Uffizi.

ad accettar cariche pubbliche che commissioni artistiche da chiese e da conventi. È a credere che la maggior parte de' suoi dipinti, in piccole proporzioni, con soggetti amabili e ritratti delicati egli eseguisse per farne dono ad amici. Pochi quadri furon fatti da lui per ordinazione, a quel che pare: fra questi la Santa Barbara del Museo di Berlino voluta, probabilmente, dal duca di Milano. Poichè egli nacque nel 1467, una parte della sua attività, specialmente di ritrattista fine e piacente, rientra nei limiti della nostra illustrazione. Ancor giovane egli salì in fama d'artista valente.

Nel 1498 Isabella d'Aragona, l'infelice vedova di Giangaleazzo Sforza, desiderando un ritratto di defunto fratello Ferrante, si rivolgeva, con lettera del 13 Giugno, al duca di Mantova che ne possedeva uno perchè consentisse a *Maestro Zo. Antonio Beltraffio depictore et molto experto in questo mestero* di farne una copia. Essa stessa, desiderando *uno bono retracto* del fratello aveva insistentemente pregato il Boltraffio di recarsi a Mantova a eseguir quella copia (1). Ma non sembra attendibile l'asserzione di qualche scrittore che il pittore non si fermasse a Milano oltre la partenza del suo maestro, Leonardo (2). Nel 1502, lo vedremo fra breve, l'artista era ancora nella città natale e vi lavorava. Morì a soli 49 anni, nel 1516, come assicura la sua lapide funeraria, altra volta murata nella chiesa di San Paolo in Compito, oggi nel Museo Archeologico (3).

Come pel Salaino, pel Sodoma nel suo periodo leonardesco, pel Giampietrino, per Marco da Oggiono, anche pel Boltraffio la critica moderna, in mancanza di qualche opera firmata che servisse di sicuro termine di confronto, ha proceduto piuttosto per convenzione nel delinearne la figura artistica. S'è acconciata alle vecchie attribuzioni e, nell'opera sua creativa o eliminatoria, ha, con molta generosità, attribuito a quei maestri determinati gruppi di opere che presentano analoghi caratteri artistici. Il lavoro così compiuto dal Morelli e dai successivi critici — non avendo le più sicure basi che offriva lo studio dei dipinti di pittori che, come il Preda, come Bernardin de' Conti, come il Solari, usarono firmare più volte i loro quadri — doveva essere di conseguenza più arduo e lento.

A chiarire l'attività del Boltraffio serve sufficientemente, come punto di partenza, un'opera che, se pur non firmata, gli si può con sicurezza attribuire sulla fede di un documento del tempo. In un fascicolo di spese e di ricordi della prima metà del Cinquecento per la chiesa di Santa Maria di San Satiro trovammo, sotto l'anno 1502, questa preziosa indicazione: *Nota che a dì 27 de octobre de l'anno suprascripto fu concluso nel Capitolo et ne la Congregazione del Priore et scolari de domina Santa Maria de Sancto Satiro de Milano che se dovesse far dipingere per maestro Johanne Antonio Boltraffio dipintore de Milano suso una tavola una figura de sancta Barbara per essere posta a lo altare de suprascripta sancta posto ne la suprascripta giesia* (4).

La cappella di Santa Barbara, di pertinenza ducale, vantava nella preziosa pala del Boltraffio il più prezioso ornamento, finchè questa fu trasportata nella sala del Capitolo della confraternita, dove si trovava nel 1787 (5) e dove il Bianconi la vide nel 1795. Passò nella raccolta Solly e da questa alla Galleria Imperiale di Berlino, dove si conserva sotto il n.° 207 (6) (fig. 67). Il dipinto appartiene dunque alla fine del primo periodo dell'attività del maestro, quando era ancor vivo in lui il ricordo dell'arte del suo grande maestro, non all'ultimo, come credette il Carotti (7).

---

(1) A. Luzio. *Isabella d'Este e la Corte sforzesca* (in *Arch. St. Lomb.* Serie III. XV, 1901, pag. 150 e seg.).

(2) G. Carotti. *Giovanni Antonio Boltraffio* (in *Gallerie Nazionali Italiane.* Anno IV. 1899).

(3) Forcella. *Iscrizioni milanesi.* Vol. I, pag. 86, n.° 116. — E. Seletti. *Manoscritti*, pag. 241.

(4) Arch. di Stato. Fondo di Religione. Cause Pie. Milano, Santa Maria presso San Satiro. MDII, c. 1, v.: da noi edito in *Archivio Storico Lombardo.* Marzo 1905, « *Per la storia artistica della chiesa di San Satiro in Milano.* »

(5) Arch. e fondo cit. Conventi. Filippini, busta 1915. V. Biscaro (in *Archivio Storico Lombardo.* Settembre 1910).

(6) V. Catalogo del Bode. n. 207. Seemann, 1898.

(7) G. Carotti, op. cit.

La figura della santa — a cui può essere opportunamente avvicinato il disegno dell'Ambrosiana che sembra aver servito pel quadro benchè, per tradizione non fondata, si creda ritratto d'Isabella d'Aragona (fig. 68) — nell'ampiezza e sicurezza dell'esecuzione, nella nobiltà del viso delicato rivela lo studio vantaggioso che l'artista aveva fatto dell'arte di Leonardo: ma nello stesso tempo egli afferma una personalità propria nel disegnare, questa volta e sempre, il capo entro un perfetto ovoide, in certa mollezza del viso lungo e abbondante che farà riconoscere le opere sue numerose: nelle quali tuttavia è sempre qualcosa della severità della vecchia arte lombarda e specialmente del Bergognone (fig. 66). Il quadro di Berlino appar più disinvolto e sicuro di altri suoi dipinti di soggetto sacro che, pur presentando con quello analogie di modellato e di colore, rivelano, in certa secchezza del disegno e in qualche impaccio della composizione, di appartenere ancora al quattrocento. Tali il piccolo Redentore giova-

Fig. 66. — Ambrogio Bergognone. Santa Lucia.
Bergamo - Galleria dell'Accademia Carrara.

netto benedicente, nella Galleria Carrara a Bergamo, quasi ancor bergognonesco, il quadro analogo e più evoluto della collezione Vittadini, le due uguali Madonne della collezione Crespi e Loeser, e qualche altro.

Il quadro della Vergine adorata dai Casio, oggi nel Louvre, sarebbe stato dipinto nel 1500 per la chiesa della Misericordia a Bologna dove e si vuole che il nostro lo eseguisse. Ma se egli si recò a Bologna, non vi risiedette, come qualche studioso par credere, lunghi anni. Certamente l'artista, due anni dopo, s'è visto, eseguiva a Milano il quadro per la chiesa di Santa Maria di San Satiro, anzi non è improbabile ch'egli eseguisse quello dei Casio a Milano stessa, per commissione di Girolamo Casio. Infatti costui era così legato in amicizia col pittore che poteva celebrarne in rima i meriti e dettarne in seguito l'epitaffio:

L'unico allievo del Vinci Leonardo
Boltraffio, che col stile et col pennello
Di natura facea ogni uom più bello,
Morì che'l Ciel non fu a rapirlo tardo.

Fig. 67. — G. A. Boltraffio. Particolare della Santa Barbara (documentata) già in S. Satiro a Milano. - Berlino, Galleria Imperiale.

Fig. 68. — G. A. Boltraffio. Disegno per Santa Barbara. - Milano, Pinacoteca Ambrosiana.

Il pittore, a Milano, aveva ritratto più volte l'amico, come vedremo. Una riprova che il Boltraffio non abbandonò — almeno per lungo tempo — la sua Lombardia è offerta dal fatto ch'egli nel 1508 dipinse per la cappella del nobile Oldrado da Ponte o Pontano nel Duomo di Lodi il noto quadro ch'è oggi nella collezione che il Palffy lasciava recentemente alla Galleria di Budapest (1).

Di poco posteriore dev'essere il tondo della Galleria Carrara a Bergamo: nel quale il putto in atto di suggere il latte dal seno materno ha lo stesso atteggiamento e le stesse forme un po' tozze di quello di Budapest, mentre il viso della Vergine

Fig. 69. — G. A. Boltraffio. Santi e devoti. - Milano, Galleria Municipale.

vanta già forme più disinvolte e un sentimento più profondo: come nelle due Madonne del Museo Poldi Pezzoli, in quella, veramente squisita, della Galleria Nazionale di Londra e in qualche altro dipinto. L'arte del nobile pittore si andava rapidamente progredendo. Natura diversa, per esempio, del Preda il quale, lontano Leonardo, già ne dimenticava gli esempi, il Boltraffio sembra aver persistito nello studio amoroso delle opere che il maestro fiorentino aveva lasciato a Milano. E quando Leonardo, poco dopo, vi ritornò, il Boltraffio ne divenne, più di tutti, il seguace fedele, il depositario delle idee artistiche. L'arte sua modesta ma fine guardò al maestro fiorentino come a sola fonte d'ispirazione e di studio: così il pittore milanese è, più e meglio di tutti, l'apostolo dell'arte leonardesca in Lombardia. Ben notò il Frizzoni

(1) Carotti, op. cit. — A. Colasanti, T. Gerevich (in *Rassegna d'Arte*. Novembre 1912).

ch'egli seppe cogliere il lato serio e solenne dell'arte del suo grande maestro (1). Per questo non diremmo, col Venturi (2), ch'egli risentisse sopra ogni altro l'influsso dell'arte del Solari. Questi mentre il Boltraffio cresceva all'arte leonardesca, era lontano dal Ducato, dove non ritornò che per breve periodo per recarsi in Francia poco dopo e la sua attività si svolse specialmente dopo quella del Boltraffio.

Ma a noi conviene limitarci a esaminare l'opera del ritrattista.

Ancora al periodo artistico che si svolse entro il secolo XV appartengono le due tavole con numerose figure di devoti — laterali forse di più vasta composizione con la Vergine in trono, che andò smarrita — della Galleria Municipale di Milano, nel Castello Sforzesco (fig. 69). La distribuzione dei gruppi è composta secondo i

Fig. 70. — G. A. Boltraffio. Ritratto detto di Clarice Pusterla. - Milano, Proprietà del Maino.

Fig. 71. — G. A. Boltraffio. Particolare della Madonna dei Casio. - Parigi - Louvre.

canoni della vecchia scuola lombarda: da un lato gli uomini, dall'altro le donne della famiglia, in ginocchio, a mani giunte, presentati dai santi protettori in piedi dietro loro. L'esecuzione è accurata, ma priva di fusione, così che il quadro mostra di esser stato ideato e dipinto pezzo per pezzo e il colorito v'è poco trasparente, di un tono rossiccio diffuso nei visi, quale l'artista non abbandonerà più. Il pittore s'è studiato di dar carattere ai visi dei due vecchi, l'uno di fronte all'altro, nel primo piano, che mostrano com'egli guardasse già con qualche profitto all'arte leonardesca. Non all'arte sua — come qualcuno pensa — debbono essere avvicinate le due tavole con numerose figure di devoti e di devote, conservate nella Galleria Nazionale di Londra (nn. 779-780), ma a quella del Bergognone, come mostrano le forme delicate, larghe, con poca ricerca naturalistica (fig. pag. 264, Vol. I).

(1) G. Frizzoni. *Exposition de maitres de l'ecole lombarde a Londres* (in *Gazette des beaux arts* 1898).
(2) A. Venturi. *Storia dell'arte it.* Vol. VII. P. IV.

Il ritratto di Lodovico il Moro, di profilo, in ricca veste verde scuro, sulla quale son ricamate tutte le imprese del principe, ch'è nella collezione Trivulzio, appartiene sicuramente al periodo della signoria del Moro che si chiuse col 1499, (fig. pag. 382-383, Vol. I). L'opera è già superiore, per sicurezza e per colorito, alla precedente. Il caratteristico profilo del Duca è riprodotto con sana arguzia e con certa aria spavalda che ben si addice al personaggio nel miglior momento della sua fortuna.

Fig. 72. — G. A. Boltraffio. Ritratto femminile. - Milano, Proprietà del conte F. Borromeo.

Il Carotti fece notare i rapporti di somiglianza fra un delicato ritratto femminile — ritenuto di Clarice Pusterla, presso la famiglia Del Maino a Milano — e la Madonna nel quadro dei Casio del Louvre (figg. 70 e 71). Ma noi crediamo che la supposta Clarice Pusterla sia precisamente una persona sola con la dama, dallo sguardo languido, che il pittore effigiò nelle divine spoglie della Vergine nel quadro del Louvre: cioè, verosimilmente, una donna di quella famiglia dei Casio ch'era tanto legata in amicizia col nostro pittore. Che il ritrattino di casa Del Maino rappresenti una Pusterla nulla prova, fuorchè una tradizione non fondata nella casa dei proprietari. La somiglianza innegabile fra il ritratto e la Madonna dei Casio — nel taglio

Fig. 73. — G. A. Boltraffio. Ritratto del poeta Girolamo Casio. Chatsworth, Collezione del Duca di Devonshire.

Fig. 74. — G. A. Boltraffio. Ritratto del Casio in effigie di Sebastiano. Pietrogrado, Galleria del Romitaggio.

del viso, nel naso carnoso e largo alla punta, negli occhi globosi, nella bocca, nel mento breve — autorizza il sospetto che si tratti, in entrambi i casi, con la distanza di qualche anno, della stessa persona. Una certa aria di famiglia con le dette figure presenta anche quella ritratta dal Boltraffio stesso che appartiene al conte Febo Borromeo a Milano (fig. 72). Ma questa figura di donna, piacente, non bella, dallo sguardo dolce, appar più giovane e più delicata di lineamenti che le due descritte e forse l'apparente somiglianza è data dallo stile artistico comune a tutte tre. V'è ancora,

Fig. 75. — G. A. Boltraffio. Ritratto di giovinetto in figura di San Sebastiano. Londra, Collezione di Lord Elgin.

in quello stesso ritratto, qualcosa dell'antica scuola lombarda, nella rigidezza dei contorni, nella fredda meticolosità dei particolari della veste a leggeri sbuffi, nelle maniche e nel velo lievissimo, appena visibile, sul capo. Ma il sentimento spirante dalla dolce figura e la morbidezza del chiaroscuro accennano al salutare influsso di Leonardo.

L'arte del Boltraffio, al contatto vivificatore del genio del maestro, si riscalda, si purifica: le ultime vestigia della rigidezza antica cedono rapidamente il posto a nuove idealità.

Un progresso notevole è offerto dal ritratto femminile legato recentemente dal defunto marchese Emanuele D'Adda alla Galleria Comunale di Milano (Tav. fra pag. 264 e 265, Vol. I). La bella pensosa si presenta, a differenza di tante sue compagne, quasi a tre quarti di figura, il braccio sinistro ripiegato dinanzi, i guanti raccolti nella mano; veste un corpetto rosso con riquadrature a ricami, le maniche celesti abbondanti con grandi sbuffi bianchi nell'attacco alla spalla; il collo nudo è ornato di un giro di

Fig. 76. — G. A. Boltraffio. Ritratto del Casio. - Milano, R. Pinacoteca di Brera.

grosse perle nere; intorno alla nuca una leggiadra fettuccia ornata, sulla fronte, di una minuscola rosetta di perline, tien ferma tutt'ingiro una reticella, lieve e delicata come una ragnatela, dalla quale cade la pesante chioma bionda. Gli occhi celesti, profondi, un po' malinconici, guardano innanzi, intensamente, attenuando l'impressione di serenità che la giovane, fiorente figura, dalle carni calde, quasi accese, comunica all'osservatore. Non al Solari, al quale qualcuno par disposto ad attribuire questo ritratto — diversa e più esuberante natura d'artista, che amò mettere in mostra ne' suoi ritratti le mani

modellate con sicurezza, quasi con virtuosità — spetta questa figura che ha ancor qualcosa di contenuto e di aspro e una mano tozza e impacciata che ritroveremo.

Più disinvolta, più leonardescamente concepita è la figura giovanile del poeta Casio (le parole INSIGNE SVM JERONIMI CASII a tergo, antiche, sotto un teschio, lo rivelano) ch'è nella collezione del Duca di Devonshire a Chatsworth (fig. 73). Il poeta, delicato come un Apollo (così che A. Venturi lo credette una donna) (1), le chiome

Fig. 77. — G. A. Boltraffio. Ritratto di un magistrato. - Milano, Collezione Gustavo Frizzoni.

fluenti lungo le spalle, a mezza figura, il collo nudo, veste l'abito del gentiluomo, di velluto azzurro con risvolti di seta, le maniche di ocra rossa nell'avambraccio e di color bruno superiormente; le carni hanno il tono caldo aranciato caro al pittore. La figura delicatissima, ornata di una fettuccia intorno ai capelli con una perla sulla fronte, di un ricco monile sul petto, di un fermaglio foggiato a C B (forse CASIO BELTRAFFIVS a ricordare una dedica del pittore all'amico?) ha un aspetto femmineo

(1) VENTURI. Op. cit., pag. 1029.

Fig. 79. — G. A. Boltraffio. Ritratto. - Berna, Museo.

Fig. 78. — G. A. Boltraffio. Ritratto di gentiluomo.
Londra, Collezione Ludwig Mond.

che ben rivela la natura dolce, quasi pagana del pittore, che amò figurar giovani Narcisi ammiranti la lor bellezza sullo specchio dell'acqua o fanciulli inghirlandati, le bionde chiome sparse sulle spalle.

L'effigie, quasi con identiche linee e atteggiamento, ritorna in un quadro del nostro pittore che è a Pietrogrado (fig. 74). Le fattezze del bel giovine il pittore aveva forse già presentate sotto le sacre spoglie di un San Sebastiano che figurò nell'Esposizione lombarda del Burlington Fine Arts Club a Londra, nel 1898 (fig. 75). Appartiene a lord Elgin, a Londra e, anticamente, nella raccolta del marchese

Fig. 80. — G. A. Boltraffio. Ritratto. - Isola Bella, Palazzo Borromeo.

del Gallo, era ritenuto il ritratto di Francesco Melzi; il Waagen vi riconobbe la mano del Boltraffio (1). La somiglianza col ritratto presso il Duca di Devonshire ci fa sospettare che il giovane dalle lunghe chiome, delicato e gentile come una fanciulla, possa essere lo stesso amico del pittore, in più giovane età dei precedenti ritratti, anzi il primo dei ritratti suoi eseguiti dal nostro pittore. È noto come l'arte del Rinascimento amasse presentare personaggi reali con attributi sacri. Ma il ritratto di Londra è più impacciato, più timido e nella squisita delicatezza del giovinetto, emana un aroma d'arte ancor quattrocentesca. L'affinità stretta, evidente di tutte queste opere con la Santa Barbara di Berlino — dipinto documentato del Boltraffio — è evidente.

(1) Esposto, col precedente, alla mostra del *Burlington Fine Arts Club* nel 1898, figura nel Catalogo edito a Londra l'anno dopo. Il ritratto di Pietrogrado è detto dal Venturi della collezione Stroganoff e ritenuto un San Luigi nonostante la freccia che ha nelle mani.

L'effigie dell'avvenente cantore fu buon pretesto all'artista per presentare nel quadro di Londra delicatezze e tipo leonardeschi: ma il pittore non sorprese il vero e sicuramente non riprodusse fedelmente l'effigie del poeta. N'è una prova l'altro ritratto, più tardo, proveniente da Bologna, della Pinacoteca di Brera, nel quale l'artista, non più soggetto direttamente all'influsso di Leonardo, diede altro tipo, men piacente ma certo più vicino al vero, al poeta, che diverrà famoso, sarà inco-

Fig. 81. — G. A. Boltraffio. Disegno per un ritratto di giovinetto.
Milano, Pinacoteca Ambrosiana.

ronato poeta e cavaliere (fig. 76). E i versi del poema del Casio, la *Clementina,* trascritti sul foglietto sul quale il personaggio tien la mano, riportano:

Il Decimo Leon fu quel pastore
Che mi diè il stoccho et li speruni d'oro
Clemente el capo me ornò poi de aloro
(Per dar il premio) *alla vertù de honore.*

E poichè il Casio compose il suo poema solamente nel 1523, dovremmo concluderne che il ritratto è molto avanzato. Ma il restauro diligente compiuto al ritratto, ch'era in pietose condizioni, provò che la corona d'alloro intorno al capo del poeta e il cartellino, pur essendo antichi, furono aggiunti dopo l'esecuzione del ritratto. Verosimilmente questo, pur essendo posteriore a quello di Chathsworth e più

somigliante, appartiene ancora al XV secolo ed è quindi anteriore a quello che figura nel quadro del Louvre eseguito nel 1500 e dove il poeta incoronato è già trentenne poichè era nato intorno al 1470 e forse prima a giudicar dall'aspetto ch'egli vi rivela (1). Nel ritratto di Brera i versi e la corona furon posti dunque non prima del 1523.

Non così dunque fu dipinta dal Boltraffio questa che al Venturi sembrò « la vanitosa figura del poeta che si presenta al pubblico in gran pompa. »

Si volle che il vigoroso ritratto d'uomo — un magistrato forse, a giudicare dall'abito accollato, scuro, dalla forma del berrettone nero, dalla severità, quasi dalla austerità del personaggio — nella collezione del dott. Gustavo Frizzoni di Milano (fig. 77), raffiguri la stessa persona che ci si presenta di profilo, col berretto calcato

Fig. 82. — G. A. Boltraffio. Disegno. Venezia, Galleria dell'Accademia.

Fig. 83. — G. A. Boltraffio (?). Testa femminile. Milano, Galleria Borromeo.

su gli occhi, la mano destra infilata nell'abito a sbuffi bianchi nella collezione di Ludwig Mond a Londra (2) (fig. 78). Ma i tratti fisionomici del primo, che ci mostrano un uomo adiposo, dal viso tondo e che fa pensare ancora una volta al Casio più maturo d'età, il naso grosso e abbondante non hanno una stretta rispondenza con quello Mond, del quale anche l'abito è diverso. Entrambi i ritratti rivelano la mano del nostro ritrattista nella piena maturità dell'arte.

La molteplicità dei ritratti del poeta dovuti al nostro pittore ben si spiega quando si ricordino i cordiali, lunghi rapporti che corsero fra l'artista e la famiglia bolognese dei Casio.

(1) Nel Catalogo del Lafenestre e del Richtenberger (Parigi 1902) il poeta è chiamato, erroneamente, Giacomo e il padre Girolamo.

(2) Carotti, op. cit.

Girolamo Casio, nonostante quel che ne dicesse il Fantuzzi, non era stato un disprezzabile verseggiatore: fu notato che, d'altra parte, una buona ragione per noi di tenerne in qualche concetto le opere deriva dal prezioso elemento storico che in esse si trova (1). Il poeta, ch'era nato intorno al 1470, divise il suo amore per le Muse con le cure dello Stato e con quelle più proficue del commercio: fu degli Anziani, Procuratore dello Studio di Bologna, orefice e mercante di gioie, così che egli stesso poteva prepararsi il proprio epitaffio in questi termini:

Visse il Casio mercante e zoiliero
e con Apollo ebbe sua mente unita.
A Terrasanta andò; scrisse la *Vita*
di Cristo; or qui è Poeta e Cavaliero.

Infatti Leone X, dopo averlo favorito d'un breve speciale pel suo pellegrinaggio in Terrasanta — che allora, lo vedemmo a suo luogo, era tal viaggio che chi l'aveva intrapreso era tenuto in gran concetto — lo nominò cavaliere intorno al 1514. E in segno speciale di amicizia gli concesse di aggiungere al proprio cognome quello dei Medici e di usarne lo stemma ambitissimo.

Il poeta ricordò, in un sonetto, l'amico pittore in occasione di certa figura della *Giustizia* che, a quanto pare, il Boltraffio e Gian Cristoforo Romano avevan raffigurato, a gara, l'uno col pennello l'altro con lo scalpello (2).

Allo stesso periodo avanzato appartengon certo il ritratto maschile, che sembra di un magistrato, coperto di un mantello a fodera di pelliccia, con un berrettone nero

(1) C. Ricci (nell'*Illustrazione Italiana* 8 febbraio 1903) e *Pinacoteca di Brera.* — F. Malaguzzi Valeri. *Catalogo della R. Pinacoteca di Brera.* 1908.

(2) Ecco il sonetto:

PER MADONNA GIUSTIZIA

Il marmo che nasconde le sante ossa
Di Giustizia fra noi già in corpo humano
Trovò il Beltrafio e il suo scultor Romano
Qual per scolpirla oprò lo ingegno e possa.

Da questa fu più volte già riscossa
Ragion, perseguitata in monte e in piano
Con quella diva spada che l'ha in mano
Che non mai fu da amor od odio mossa.

Le giuste sue bilance oprò talmente
Che a tutti dimostrò per certo e chiaro
Esser qua giù del Ciel locotenente.

E il suo partir di questo mondo avaro
Fu segno a chiunque hauto non l'ha in mente
Che a sua ruina non havran riparo.

(In *Cronica* o *Epitaffi* del Casio. c. 63, a.).

Fig. 84. — G. A. Boltraffio.
Il devoto nell'affresco di Sant'Onofrio a Roma.

Il prof. Filippo Cavicchi di Forlì, che ha dedicato al Casio pubblicazioni e ricerche e che ci indicò il sonetto, ci assicura di non aver trovato altri ricordi dell'amicizia fra il poeta e il pittore. Sul Casio cfr. G. Fantuzzi. *Notizie degli scrittori bolognesi.* Bologna 1783, Vol. III, pag. 130 e segg.

sul capo dal quale si sprigiona la massa dei capelli, ch'è nel Museo di Berna (fig. 79) e l'altro — non ricordato nell'elenco diligente del Carotti — della collezione Borromeo all'Isola Bella, che in un ignoto personaggio dai lineamenti larghi, vigorosi, nell'espressione sicura, tranquilla, nel colorito e nel chiaroscuro caratteristico ci rivela ancora l'arte del diligente Boltraffio (fig. 80).

È a credere, col Carotti, che il disegno di un giovane dalle lunghe chiome, ch'è nell'Ambrosiana, non abbia servito pel ritratto di Berna (fig. 81). Quest'ultimo mostra un adulto dalle guancie adipose, un po' floscie, il naso grosso, mentre il ritrattino dell'Ambrosiana ha il naso sottile, appuntito, le guancie quasi infantili. Nella galleria dell'Accademia a Venezia è ancora un altro piacevole disegno a pastello, di giovanetta, le chiome fluenti, con una corona di foglie intorno al capo, che rivela l'arte gentile ma monotona del nostro pittore (fig. 82) che sembra aver servito per una testina femminile, oggi malconcia, ch'è nella galleria Borromeo a Milano (fig. 83).

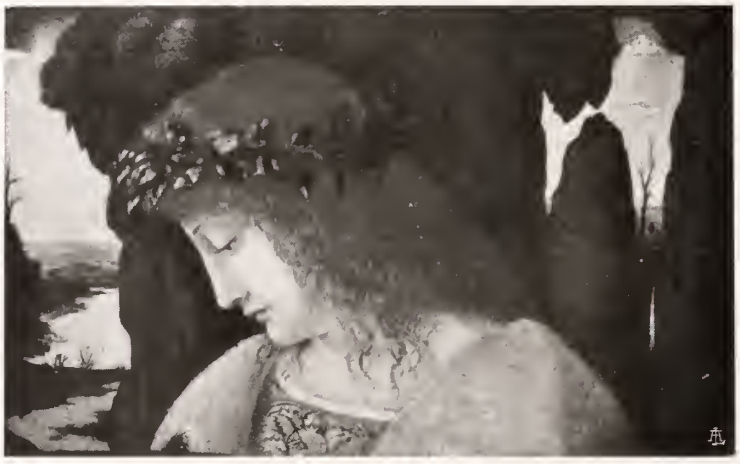


Fig. 85. — G. A. Boltraffio. Narciso. - Firenze, Galleria degli Uffizi.

L'opera più evoluta del pittore, nella quale il profitto dello studio leonardesco appare completo, è sicuramente la tavola con le due grandi, severe figure di devoti, frammento di maggior composizione, che servì verosimilmente come pala d'altare e ch'è oggi una delle gemme della collezione di Brera (fig. a pag. 274, Vol. I). Il Carotti la ritenne dipinta sul finir del Quattrocento, prima della pala dei Casio. « Ma se si considera — notò bene il Frizzoni — la maniera larga e pastosa con cui è condotta la pala di Milano, dove notasi, fra altro, la morbida lucentezza dei neri delle stoffe, da rammentare quella che si riscontra nelle vesti dei ritratti dell'Holbein, ci sembra più plausibile l'ammettere ch'essa vada posta fra il ritorno del Boltraffio da Bologna e da Roma intorno al 1500 e la data della sua morte, cioè il 1516 » (1).

Invano si cercherebbe nelle opere precedenti il vigore magnifico che raccomanda le due superbe figure, vestite di ampï, quasi classici paludamenti neri a gran pieghe a ricami, e la freschezza del paesaggio roccioso, di squisito sapore leonardesco, bagnato da un torrente pien di luci azzurre e di luci verdi, poetico e misterioso insieme co' suoi piccoli, sapienti riflessi di cielo nell'acqua limpida, con la sua agreste

(1) G. Frizzoni (*L'Arte*. 1901, pag. 108 e seguenti).

asprezza delle affrattuosità della roccia, in cui s'indovinano i licheni e le erbe nascoste (1).

Partito Leonardo, Giovanni Antonio Boltraffio avrebbe pellegrinato per l'Italia, a giudicar dalle opere sue: la pala dei Casio eseguita nel 1500 per una chiesa di Bologna — benchè, come s'è detto, non sia provato ch'egli l'eseguisse sul luogo — e il noto affresco di Sant'Onofrio a Roma, dov'è ancora una vigorosa figura di devoto ritratta dal vero (fig. 84). Qualche accenno a sue gite fatte in compagnia di Leonardo è già nei manoscritti vinciani; a Pavia egli sarebbe andato col maestro e con Marco d'Oggiono (2). Non è ricordato invece al seguito di Leonardo nel suo viaggio a Roma nel 1503, come credette il Carotti (3).

Fig. 86. — Maniera di G. A. Boltraffio. Fanciulla inghirlandata.
Parigi, Collezione Dreyfus.

L'affresco con la figura del donatore in Sant'Onofrio a Roma (celebrato un tempo come di Leonardo) dovrebbe essere l'ultima opera del Boltraffio, ma di qualche anno anteriore al 1515 se, come notò A. Venturi, la figura del donatore si vede nell'affresco giovanile del Peruzzi in Sant'Onofrio, ch'è a ritenersi assai anteriore al 1510, per diverse ragioni. Il pittore morì nel 1516, come ricorda la sua lapide funeraria.

(1) Il Venturi (op. cit., pag. 1032) esclude dal novero delle opere del Boltraffio i *due devoti* della Pinacoteca di Brera, pur senza accennare a chi egli si senta di attribuire questo dipinto, dato al Boltraffio fin qui per comune consenso. Ma indubbiamente il Venturi, come ha troppo sommariamente ricordato l'opera di altri leonardeschi, così ha trascurato — certo pressato dalla vastità del tema del suo volume — di ricordare altre opere del Boltraffio (fra cui i ritratti di proprietà Frizzoni, Mond, Trivulzio, ecc.) mentre la *Belle Ferronière* del Louvre egli ritiene di Leonardo; così al lettore mancano evidentemente non pochi elementi per farsi un giudizio esatto sul valore di questo, come di altri pittori lombardi.

(2) Così interpreta quegli accenni anche il Solmi, *Leonardo*, ed. Barbera, pag. 54. Di *Marco* e *Giovanni Antonio* è ricordo fugace in un manoscritto vinciano in sul 1490.

(3) Op. cit.

L' arte aristocratica del fedele seguace di Leonardo si rivela in alcune altre opere che sfuggono al nostro esame, o perchè raffigurano Madonne intorno alle quali l'artista s'è indugiato con compiacenza usando un colorito vivace, di smalto, e in cui è sempre un'eco della vecchia scuola preleonardesca, o perchè riproducon piuttosto soggetti profani e mitologici, che ritratti: tali lo squisito *Narciso* degli Uffizi (fig. 85) e quello più completo di sir Arthur Ellis.

Non al De Predis, come sembrò a qualcuno, ma al nostro pittore appartiene l'ingenua figura di fanciulla incoronata di edera con un piatto pieno di frutta fra le mani a mo' di Cerere e i lunghi capelli inanellati fluenti sulle spalle, la veste elegante verde a sbuffi fermati dai nastri sulle braccia, ch'è nel Museo di New-York (Tav. IV). Vi ritornano i caratteri del nostro piacevole pittore: le mani dalle dita grosse e molli come nel ritratto Casio di Brera, il modellato largo e non privo di vigoria nel segno

Fig. 87. — G. A. Boltraffio. San Sebastiano. - Milano, Collezione Frizzoni.

dei piani del viso dalle forti ombre sotto il naso e sotto la bocca, l'ovale del viso allungato, la bocca ondulata e lunga e sopratutto quel suo sentimento generale di dolcezza contenuta e raccolta più che di carattere e di pensiero. Affine a questa figura è quella, ridotta alla sola testa inghirlandata, nella raccolta di Gustavo Dreyfus a Parigi, che tuttavia, nel modellato più molle e men corretto, sembra ritoccata (fig. 86). Il modellato a piani larghi, l'espressione dolce, un po' infantile, la bocca carnosa ritornano in un tondo con una mezza figura di San Sebastiano di proprietà Frizzoni a Milano (fig. 87) (che il Morelli attribuiva invece al Preda) e, benchè con minor vigore, in un ignoto ritratto di profilo, piacente, delicato, del sig. Julius Böhler di Monaco (fig. 88). Non pochi altri disegni e ritratti (cfr. per esempio figg. 89-92) accennano all'opera di seguaci e di imitatori del nostro.

* * *

V'è un dipinto famoso che, per la bellezza dell'esecuzione, pel sentimento leonardesco che spira dagli occhi profondi, dalla bocca squisitamente modellata, per la profondità del sentimento meritò più volte d'essere attribuito a Leonardo stesso.

Tavola IV. — G. A. Boltraffio. Ritratto di fanciulla con frutti. New-York, Metropolitan Museum.

D'altra parte alcune deficenze di tecnica e la minore intensità psichica della figura, che pur essendo una grande opera d'arte non raggiunge la perfezione, autorizzarono più volte seri dubbi sulla sua paternità artistica.

È la *belle Ferronière* del Museo del Louvre (Tav. a pag. 156-157, Vol. I). Abbiamo veduto, nel primo volume, come non presenti alcun serio fondamento la suggestiva ipotesi di chi vide nella bella dama, da gli occhi scrutatori, la famosa Cecilia Gallerani oppure Lucrezia Crivelli, le due amiche di Lodovico il Moro.

Fig. 88. — G. A. Boltraffio. Ritratto di giovinetto. - Monaco, Proprietà J. Böhler.

È questa indubbiamente una bella, una nobile opera d' arte: v'è in essa una scioltezza di concezione, un'eleganza di esecuzione che invano si cercherebbero nei molti ritratti che abbiamo ricordato. La sua bellezza è tale che solo la *Gioconda*, fra i ritratti femminili di quel tempo e di quello stile, la supera sotto ogni riguardo. Ma è una bellezza che non resiste a un lungo, spassionato esame. Chi abbia potuto esaminarla più volte, a lungo — come a noi cortesemente è stato concesso — e in piena luce, staccandola dalla parete in cui altre opere superbe le fanno degna ma pericolosa cornice, può aver finito col persuadersi che in quella scioltezza d'esecuzione è più apparenza che sostanza. La figura non palpita nella piena aria circo-

Fig. 89. — Maniera del Boltraffio. Disegno.
Milano, Pinacoteca Ambrosiana.

Fig. 90. — Allievo del Boltraffio. Disegno per un ritratto.
Vienna, Albertina.

Fig. 91. — G. A. Boltraffio (?).
Disegno per un ritratto.
Milano, Pinacoteca Ambrosiana.

stante come la sua grandissima sorella; l'anima della bella dama non vi si rivela signora, dominatrice come nella *Gioconda*. In quel fondo pesante e cupo i contorni si delineano con qualche durezza. Su quel davanzale che la taglia rigidamente in basso, secondo la moda dei vecchi pittori quattrocenteschi, la giovane posa dinnanzi all'artista, non offre il problema dello spirito interno all'indagine del psicologo. Non così l'avrebbe voluta Leonardo; non così arcaicamente l'avrebbe ideata lasciandole cader le braccia che non mostran le mani, da cui l'artista grandissimo sapeva

Fig. 92. — Scuola lombarda. Ritratto d'ignota. - Filadelfia, Collezione Johnson.

ricavar meraviglie di nervosità contenute; non così dure e appiccicate alle tempia, a costo di ribellarsi alla moda, Leonardo avrebbe composte le chiome che, nel ritratto, anche per effetto dell'esecuzione, si presentano piuttosto come una parrucca, in modo da ricordare da vicino quelle del ritratto del Boltraffio presso il conte Febo Borromeo.

Per tutto questo corre più spontaneo il pensiero al Boltraffio, che col suo repertorio d'idee e di forme meglio s'avvicina a quest'opera d'arte. Altra volta — sopratutto nel ritratto del Casio a Chathsworth — aveva raggiunto una bellezza plastica quasi uguale a questa. Altra volta ancora — nella pala dei Casio al Louvre ch'è un poema di sentimento e di sano effetto coloristico e nel superbo ritratto

d'uomo della collezione Frizzoni — egli aveva saputo toccar le maggiori altezze nel rappresentare la superiorità della psiche umana. Nel ritratto della bella incognita egli raggiunse quasi il capolavoro perchè la grande arte di Leonardo vegliava e forse sorvegliava all'opera d'arte (1).

Al maestro fiorentino, meglio che al Solario, guardò il fine artista nella sua lunga attività. Da lui cercò di sorprendere, più che il segreto della bellezza interna delle figure, la delicatezza dei toni, la vivacità coloristica per trasfonderla nelle sue Madonne, la dignità d'arte dei visi per animare i suoi ritratti. Ma egli non seppe abbandonare i legami che ancor l'avvincevano ai più vecchi maestri nè seppe sempre alzarsi oltre l'osservazione materiale delle cose. Per questo egli rimase un fine dilettante che amò alternare piacevolmente le cure della cosa pubblica con l'arte.

Fig. 93-94. — Scuola lombarda. Medaglioni dipinti. - Pavia, Museo.

* * *

Andrea Solario.

L'opera dell'ultimo, per ragion di tempo, fra i ritrattisti lombardi d'allora, Andrea Solario, sfugge quasi completamente al nostro esame, non tanto perchè l'attività sua si svolse dopo il periodo della signoria di Lodovico il Moro quanto pel significato e il carattere cinquecentesco e moderno dell'arte sua.

Figlio di un Bartolo o Bertola Solari, fratello a Cristoforo detto il Gobbo che vedemmo scolpire il monumento funerario a Beatrice e a Lodovico Sforza, egli nacque verosimilmente dopo il 1460. Se il fratello scultore o qualche maestro della vecchia scuola lombarda gli apprese i primi rudimenti dell'arte (e fra qualche scultura che par di Cristoforo — fig. 95 — e i primi ritratti di Andrea corron rapporti) è certo che più che tutti fu l'esempio della scuola veneta che attrasse il giovane pittore lombardo. Nel 1490 Cristoforo lo condusse seco a Venezia. Qui non potè conoscer di persona Antonello da Messina, ma ne ammirò le opere e a quelle più che ad altre di quella

(1) E. Schoeffer fece conoscere un altro ritratto femminile nell'arte del Boltraffio, ma assai guasto. (*Mittellungen der central Commission zur Erhaltung der Kunst denhmalër. Oesterreich* 1910).

regione attinse sentimento di vigoroso naturalismo e un delicato degradar dei toni coloristici. Sulla laguna eseguì il quadro firmato e datato del 1495, oggi a Brera, ch'era nella chiesa di San Pietro Martire a Murano. All'arte di Antonello è ispirato il ritrattino maschile di Brera, a mezza figura, la chioma rossiccia fluente, l'occhio vivace, indagatore (fig. 96). Il naturalismo della bella figura — che nel costume e nel tipo sembra piuttosto veneta che lombarda, così da permetterci di dubitare che non sia stata eseguita a Milano — si fonde tuttavia con una delicatezza di sfumature e di tecnica nei capelli morbidissimi che qualcuno ha avvicinato all'arte leonardesca: e in

Fig. 95. — Arte di Cristoforo Solari. Ritratto. - Milano, collezione Trivulzio.

tal caso il dipinto segnerebbe il periodo di transizione del pittore (1). Alcune piccole, piacevoli Madonne col Bambino, a Brera, nel Museo Poldi Pezzoli, nella raccolta Sedelmeyer a Parigi, in quella Johnson a Filadelfia, ricorderanno ancora nelle forme dei visi ovali e nella tecnica l'arte antonellesca. Ma l'artista ritorna a Milano (nel 1495 il fratello Cristoforo era di nuovo nel ducato e il duca s'interessava alla sua nomina ad architetto presso la Certosa di Pavia) e i primi dipinti che vi eseguisce fondono piacevolmente l'influsso veneto con quello leonardesco. A Milano si trattiene forse

(1) C. Philipps (*The Burlington Magazine*. August 1912). — Lisa de Schlegel. *Andrea Solario* (in *Rassegna d'Arte*. Giugno, 1913). — Kurt Badt. *Andrea Solario sein Leben und seine Werke*. Leipzig. Klinkhardt e Biermann. 1914. Non presenta i caratteri del Solari il ritratto di gentiluomo a mani giunte attribuitogli dal Berenson nella collezione Johnson a Filadelfia (n. 273).

Fig. 96. — Andrea Solario. Ritratto. - Milano, Brera.

Fig. 97. — Andrea Solario. Ritratto del cancelliere Domenico Moroni. Milano, Collezione del Duca Scotti.

Fig. 98. — Attribuito ad Andrea Solario. Ritratto di Carlo d'Amboise.
Parigi, Museo del Louvre.

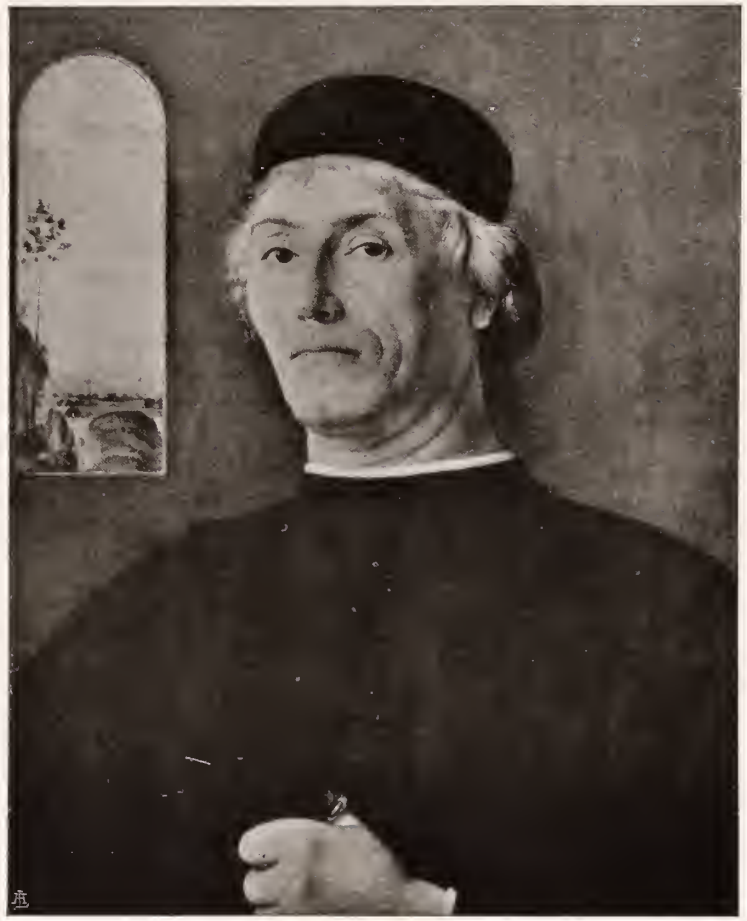


Fig. 99. — Andrea Solario. Ritratto di gentiluomo.
Boston, Museo.

per poco tempo, se vogliam pensare col Morelli che i due dipinti del Poldi Pezzoli, San Giovanni Battista e Santa Caterina del 1499, pel fatto di recare il nome di Andrea coll'epiteto *mediolanensis* debban proprio essere stati eseguiti lontano da Milano. Certo in essi è qualche traccia della influenza leonardesca anche nel gesto del santo additante. Il cardinale d'Amboise, zio di quel Carlo d'Amboise luogotenente del Re in Italia che dal pittore lombardo s'era fatto ritrarre (e si vuole che il ritratto sia quello, un po' superficiale, del Louvre — fig. 98 —), lo invita nel suo castello di Gaillon in Normandia nell'estate del 1507. In qualità di *peintre de monseigneur* vi

Fig. 100. — Andrea Solario. Ritratto femminile. - Roma, Coll. già Hertz.

rimane fino allo scorcio del 1509 e da allora l'artista va pellegrinando per lunghi anni prima di ritornare in patria.

I ritratti eseguiti da Andrea, con una impronta di signorilità superficiale ignota fino allora all'arte lombarda, sfuggono dunque anch'essi alla nostra indagine. Con quel gruppo di festosi dipinti culmina l'arte lombarda del ritratto nel Rinascimento. In essi il pittore ha ricercato l'impasto dei colori e il segreto della psicologia dei personaggi, ma non è riuscito a nascondere l'incertezza nella costruzione delle mani e la quasi costante esagerazione nella ricerca dei caratteri fisionomici dei visi un po' tormentati nel lavorìo delle rughe profonde e dei piani rudi e statuari.

Fig. 101. — Andrea Solario. Ritratto di Cristoforo Longoni (1505).
Londra, Galleria Nazionale.

Fig. 102. — Andrea Solario. Ritratto di un senatore veneziano.
Londra, Galleria Nazionale.

Fig. 103. — Attribuito ad Andrea Solario. Ritratto d'uomo già in una coll. privata.

Fig. 104. — Gio. Agostino da Lodi (Pseudo Boccaccino). Ritratto di giovinetta. Milano, Proprietà del Mayno.

Fig. 105. — Scuola leonardesca. Ritratto d'ignota. - New-York, Collezione Ehrich.

I ritratti della collezione di Boston (fig. 99), (non certo l'effigie di Giovanni Bentivoglio come fu detto), di Londra (fig. 101 e 102), del Duca Scotti a Milano (il ritratto del cancelliere Moroni, di un carattere superbamente leonardesco — fig. 97 —), della raccolta già Hertz (fig. 100) — un po' fiacco quest'ultimo, chiassoso di toni e men profondo tuttavia degli altri — bastano a dar gloria al pittore aristocratico, anche se gli si vuol togliere oggi qualche esemplare che un tempo gli veniva volontieri attribuito. Nei ritratti del cancelliere Morone e del Longoni egli s'è già molto allontanato dall'influsso antonelliano. Egli s'è formato una maniera delicata un po' melliflua. Alcuni ritratti ritenuti suoi la critica moderna ha dato invece

Fig. 106. — Evangelista Luini. Ritratto di una dama. - Firenze, Galleria Pitti.

a Bartolomeo Veneto, che, come il Solari, guardò all'arte veneta più che a quella leonardesca (egli si segnò *Bartolomeo mezo Vinizian e mezo Cremonese* in un quadro del 1502) e lavorò a Milano più tardi. Non ad Andrea Solari ma a un pittore veneto appartiene il ritratto maschile attribuitogli nel Kaiser Friedrich Museum di Berlino (n. 225).

Ma negli aristocratici ritratti di Andrea Solari altre tendenze d'arte più piacevoli alle folle per leggiadria di colori belli e intensi, per larghezza di esecuzione, per artifici e nuove attrattive si affermano, benchè l'arte lombarda, alimentata da un soffio efficace d'ispirazione leonardesca, ancora ne formi la base sicura. Dalla laguna e più tardi da Roma verranno altre idee, altri indirizzi a soddisfar la sete di novità che spinge gli artisti lombardi a guardar lontano dal tranquillo ambiente in cui sono cresciuti. Ancora in qualche ritratto cinquecentesco ritornerà un'eco incerta dell'arte

del caposcuola: in una dama che il proprietario sig. Ehrich di New-York attribuirebbe all'ipotetico Melzi (fig. 105), nella dama di profilo, della maniera di Bernardino Luini del Louvre (1), nell'ignota che si conserva nella Galleria Pitti attribuita ad Aurelio Luini (fig. 106), ma che è forse di Evangelista poichè il primo si rivela artista seguace

Fig. 107. — Scuola lombarda dell'inizio del secolo XVI. - Nizza, Proprietà Brauer.

delle idee michelangiolesche, in un ritratto femminile di profilo, non finito, nell'arte luinesca, presso il sig. Brauer a Nizza (fig. 107) e in qualche altro. Ma già il Luini irrigidirà in forme convenzionali le reminiscenze leonardesche. L'arte nobile e severa del ritratto sarà trasformata in Lombardia a tutto danno dell'arte.

(1) Riprodotta da G. Bernardini (in *Rivista d'Italia*. Dicembre 1905).

Fig. 108. — Ritratto - Disegno. - Bergamo. Accademia Carrara.

Fig. 109. — Scuola lombarda del secolo XVI. Copia antica della così detta Lucrezia Crivelli, in effigie di Santa Caterina. Legnano, Proprietà Mantegazza.

Fig. 110. — Attribuito al Solari. Berlino, Museo.

Fin da quando gli scolari diretti di Leonardo o più innamorati dell'arte sua, il Boltraffio compreso, avevano abbandonata l'arte nobile del ritratto che imponeva ritegno e misura, indotti ad eccedere nel sentimento esteriore di grazia che il maestro seppe magnificamente fondere con l'espressione spirituale, s'iniziava la decadenza della scuola lombarda. La grazia aveva ceduto il posto all' affettazione; il sentimento al sentimentalismo. Alcune fortunate immagini divennero come canoni nell'arte lombarda cinquecentesca. La *Gioconda* fu ripetuta, persino nuda, dozzine di volte. La *suonatrice* di Bartolomeo Veneto con reminiscenze leonardesche fu copiata, ricopiata, fu creduta la famosa Lucrezia Crivelli, fu persin mutata in una santa: Santa Caterina (fig. 109). La ripetizione del tipo leonardesco, specialmente nelle figure femminili dal viso ovale, gli zigomi pronunciati, gli occhi dalle palpebre grosse, le labbra ondulate, prevalse sullo studio del vero. Il ritratto quale l'aveva intuito il gran maestro non fu più che una formula. L'arte così popolarizzata scese dal trono di gloria su cui Leonardo l'aveva collocata.

Fig. 111. — Scuola lombarda dell'inizio del secolo XVI.
Disegno - Milano, Ambrosiana.

Miniatore del *libro d'ore* di Bona di Savoia. - Firenze. Uffizi.

II.

I miniatori.

La miniatura lombarda innanzi il Rinascimento — Ambrogio Marliani — Cristoforo De Predis — Altri miniatori della fine del Quattrocento — Frate Antonio da Monza — Il maestro del libro d'ore di Bona di Savoia e altri anonimi — Il messale Arcimboldi e i corali di Sant'Ambrogio — La miniatura a Cremona, a Pavia, a Lodi, a Busto Arsizio, a Vigevano, a Novara — Miniatori lombardi a Ferrara, a Mantova e altrove — L'influenza leonardesca e la decadenza — Notizie di miniatori — I caratteri generali della miniatura lombarda.

Alla Corte degli Sforza, in ogni tempo disposta alle fastose, piacevoli manifestazioni del lusso esteriore anche negli oggetti modesti, i miniatori, più dei loro confratelli pittori e scultori, ebbero fortuna continuata. Un numeroso stuolo lavorava a far belli i diplomi della Cancelleria ducale e i manoscritti della biblioteca. Quasi non v'ha diploma sforzesco del Quattrocento e libro umanistico della ducale raccolta, oggi nella Biblioteca Nazionale di Parigi, che non rida di bei colori vivaci, di svolazzi di gusto araldico, di belle candelabre di sapore classico. La biblioteca ducale era considerata una delle meraviglie d'Italia così che uno storico racconta che essa vantava tal fama presso gli studiosi del mondo civile che qualcuno, giungendovi, vi si inginocchiò dinanzi. Certo era considerata la prima d'Italia. Nicolò da Napoli, dotto procuratore dei Carmelitani presso la Corte di Roma, si diceva più lieto d'aver veduto quella biblioteca che il sepolcro di Gerusalemme e i visitatori del castello di Pavia dov'essa era custodita dichiaravano fin dal 1456 ch'era una *degna cosa come mai si vedesse et così ben composta et ordinata.* Gli esemplari più rari v'eran rilegati *de rosso con li chiodeti de coyro,*

di velluto, d'argento, ornati di medaglie antiche, di camei, persino di smalti a colori. I manoscritti di Parigi mostrano ancora, oltre le miniature vivacissime, rilegature in velluto rosso e verde a fiorami e le tracce degli antichi fermagli in argento. Si imprimeva elegantemente, si bulinava il cuoio destinato a ricoprire gli esemplari ducali. I rivenditori di libri, gli *stazionari*, erano numerosi a Milano e a Pavia dove accorrevano gli studenti allo *studio* famoso; i cartai milanesi erano tanti e vantavano tale importanza, che quando nel 1495 il Moro approvò i Capitoli delle loro istituzioni dovette consentire che godesser vantaggi speciali *non sottomettendose ad alcun paratico* (1).

Ma gli umili benchè industriosi, attivissimi artisti che s'indugiarono a far belli i manoscritti della biblioteca ducale e i corali dei monasteri, al contrario dei loro maggiori confratelli, i pittori, assai raramente lasciarono il loro nome nelle ben alluminate carte. Così che il lavoro d'indagine del critico, ben più che quello dello storico dell'arte, deve procedere attraverso a infinite difficoltà, rese maggiori dai canoni artistici e dalle inveterate tradizioni che accomunano fra loro le opere dei miniatori, la cui personalità sembra eclissarsi in omaggio alle esigenze dei committenti e della moda imperante.

La miniatura lombarda innanzi il Rinascimento.

Il Toesca ha studiato con infinita diligenza le origini e lo svolgersi della miniatura lombarda fino al periodo da cui noi intendiamo riprendere l'illustrazione (2).

È interessante e utile — poichè il lungo periodo che precede il Rinascimento è in tal modo chiarito — richiamare brevemente le caratteristiche più spiccate di quest'arte gentile prima del suo maggior trionfo.

Nella prima metà del Trecento i prodotti della miniatura lombarda presentano già un aspetto proprio, ben poco influenzati dall'arte toscana, ma piuttosto, talora, da quella oltramontana. Verso la metà del secolo appaiono, evidenti, i primi salutari influssi dei principii giotteschi. Poco dopo, gli splendori della Corte viscontea giovaron talmente alla pittura che essa raggiunse il maggior grado di eleganza e di ricchezza. I libri di devozione di Bianca, di Gian Galeazzo, di Filippo Maria Visconti, arrivati fino a noi, attestano tuttora della smania dei principi per questa forma d'arte piacevole ed aristocratica (3). Non ancora in grado di riprodurre l'intimo del sentimento umano e nemmeno tutti gli atteggiamenti più vivaci e naturali — come gli sarà possibile invece più tardi, in pieno Rinascimento — il miniatore lombardo d'allora si sbizzarrisce a riprodurre l'esteriorità delle figure, le vesti. E disegna e dipinge pazientemente le acconciature femminili ricche di perle, le lunghe tuniche femminili attillate, con ampio scollo — vesti non « honestae » o *ciprianae*, tanto aperte sul petto che pare, al dir di Giovanni de Mussis, « quod mamillae velint exire de sinu earum » — gli ampi mantelli di raso e le non meno eleganti vesti dei gentiluomini, ora abbondantissime, ora aderenti così al corpo da delinearne tutte le forme, e le gran zazzere e la rasa

(1) E. Motta. *Documenti per la libreria Sforzesca di Pavia.* (Nel *Bibliofilo.* Settembre-Ottobre 1886).

(2) Pietro Toesca. *La pittura e la miniatura nella Lombardia dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento.* Milano, Hoepli, 1912.

(3) V. Bibliofilo (D'Adda). *Indagini storiche artistiche sulla Libreria visconteo-sforzesca del Castello di Pavia.* Milano, 1875.

cervice e i calzari dalle lunghissime punte. Il miniatore riproduce anche, con felice senso d'osservazione, gli animali, liberandosi dai precedenti schemi stilistici. In quel momento l'arte del minio si ricollega alla pittura e può riprodurre le scene della vita con un senso di verità saturo di spontanea freschezza. Essa trova nell'illustrazione dei romanzi cavallereschi — di che si piaceva la Corte milanese — nuovo campo d'attività; ma i rapporti con gli affreschi del tempo continuano, e sembran provare per quel tempo, almeno in Lombardia e in via d'eccezione a dir vero, la verità di quanto spesso si suol dire: che la miniatura è la sorella minore della pittura. Di regola, l'arte del miniatore procedette parallela e indipendente dalla pittura: e se, in periodo avanzato, volle ad essa ispirarsi, dando forme degne dei quadri alle minuscole scene intercalate alle pagine, si snaturò e decadde. Nel secolo XIV, fra i numerosi alluminatori lombardi, si raccomandano per caratteristiche personali Giovanni di Benedetto, Giovannino e Salomone de Grassi, Pietro da Pavia, Anovelo da Imbonate.

Fig. 112. — Da un previlegio sforzesco 20 settembre 1450 - Archivio di Stato.

Le stesse « très riches heures » (del 1416 circa) di Chantilly mostrano qualche utile ricordo della miniatura lombarda più prossima allo stile di Giovannino de Grassi: così da giustificare il dubbio che col noto termine *ouvraige de Lombardie* si indicassero « opere che in qualche modo ritraevano dell'arte italiana e specialmente della maniera lombarda di Giovannino de Grassi, dei miniatori dei romanzi e del « Tacuinum sanitatis », distinte nel loro contenuto realistico più vivido e più libero dalle opere coeve di puro carattere oltramontano » (1).

Le miniature dell' « elogio funebre di Gian Galeazzo Visconti » — del 1403 all'incirca — oggi nella Biblioteca Nazionale di Parigi, rivelano qualche variante nell'indirizzo dell'arte del minio in Lombardia, « una nuova soverchiante influenza del tardo manierismo gotico » (2). Un interessante gruppo di delicati disegni di animali, vibranti di sano naturalismo, sembra provare come l'arte lombarda — col Grassi prima, con Michelino da Besozzo poco dopo — preceda la veronese e il Pisanello stesso nell'acuta indagine del realismo.

Documento prezioso dell'arte del minio nell'inizio del Quattrocento nella nostra regione è un codice miniato, della famiglia Crespi di Milano, già nella collezione

(1) Toesca, op. cit.
(2) Toesca, op. cit.

Morbio, segnato col nome dell'artista Leonardo da Besozzo. È la cronaca tradizionale dell'umanità rappresentata, con sano vigore d'arte, con le figure di uomini celebri: ma essa tuttavia deriva verosimilmente da un esemplare toscano anteriore. Intanto la miniatura, accordandosi sempre più con la pittura, si diffondeva affermandosi sulle tracce lasciate da Michelino e, fra i frescanti, dagli Zavattari. Un sentimento delicato traspare dalle ripetute figure della Vergine e degli angioli e nelle decorazioni marginali, di sapore ancora arcaico, con certe sagome seghettate delle foglie e dei fiorellini che si presentano interi, di fronte, come compressi fra i fogli di un erbario; sopratutto vi riappaion di quando in quando elaborati motivi architettonici gotici di che l'interminabile fabbrica del Duomo milanese conservava vivo il ricordo. Così raffigurò il ricco trono della Madonna Giovanni Ugolino da Milano in una delle miniature del messale nel Duomo di Fermo, eseguite nel 1436 (1).

Alcuni mazzi di tarocchi miniati presentano — notò il Toesca — il più nitido riflesso dell'arte degli Zavattari. La serie più ricca appartiene al duca Uberto Visconti di Modrone e fu dipinta per Filippo Maria Visconti che, al dir del Decembrio, molto se ne dilettò: e per lui ne miniò un mazzo il suo segretario Marziano da Tortona con figurazioni di divinità e di animali, come in quelle oggi presso il Museo Imperiale di Vienna e presso le regie collezioni di Stuttgart. Sopra una spessa preparazione gessosa, su un fondo d'oro lavorato a punzone con gran lavorìo di losanghe e di fiorellini, siedono maestosamente le figure regali o si svolgono le semplici scene, come nel mazzo di proprietà Visconti di Modrone, in quello del conte Colleoni di Bergamo e negli esemplari del Museo Carrara a Bergamo: oppure — come nel mazzo del nob. Giovanni Brambilla di Milano — oltre qualche figura sono i segni dei tarocchi con un fondo messo a delicati rami fioriti (2).

A uno stesso miniatore sembra appartenere un gruppo di manoscritti del tempo di Filippo Maria Visconti, appassionato raccoglitore di romanzi ben ornati, in gran parte provenienti dal castello di Pavia: le *vitae imperatorum* tradotte dal Decembrio (ms. it. 131 della Biblioteca Nazionale di Parigi), un Tito Livio scritto nel 1432 (ms. it. 118 ibid.), un Dittamondo del 1447 (ms. it. 18 ibid.), una cantica dell'Inferno dantesco (ms. it. 2017 ibid. e ms. 32 della Biblioteca d'Imola), un libro di preghiere di Maria di Savoja seconda moglie di Filippo Maria (ms. 4 della Biblioteca di Chambéry) e diversi altri manoscritti (3). L'anonimo miniatore avrebbe influito su Ambrogio

(1) Al novero delle miniature offerto dal Toesca che rivelano un riflesso dell'arte delicata di Michelino possiamo aggiungere quelle di un privilegio ducale del 20 settembre 1450 (fig. 112) presso l'Archivio di Stato di Milano e di un diploma sforzesco 13 ottobre 1462. (F. Malaguzzi Valeri. *La pittura e la miniatura lombarda in una nuova pubblicazione* in *Rassegna d'Arte*. Gennaio-Febbraio 1912). In quest'ultimo son rappresentati Francesco Sforza e Bianca Maria Visconti in ricchissime vesti cosparse di dorature, in ginocchio dinanzi a San Girolamo, di una freschezza e di una vivacità incantevoli, pur senza arrivare alla scioltezza di disegno di Michelino o di Leonardo da Besozzo (fig. a pag. 12 del Vol. I). In una serie di miniature del ms. 543, *liber meditationum* della Biblioteca Trivulziana, è notevole quella del primo foglio, con una spessa schiera di angioli biondi in adorazione del Padre Eterno assiso su un trono gotico: a cui può essere avvicinata una scena con un gruppo di devoti in ginocchio dinanzi al Padre Eterno miniata in un Codice dell'Archivio della Congregazione di Carità (fig. 113). In entrambe è ancora quell'ingenua freschezza non spoglia da manierismo che si nota nella miniatura lombarda del primo periodo del Rinascimento.

(2) Questi tarocchi furono riprodotti dal conte Emiliano di Parravicino *Three Packs of Italian Tarocco Cards* nel numero di dicembre 1903 del *Burlington Magazine*.

(3) Toesca, op. cit., pagg. 528-532 e nota a pag. 532.

Fig. 113. — Miniatura nell'Archivio della Congregazione di Carità - Milano.

Fig. 114. — Il Presepe - Corale 49.
Milano. Pinacoteca Civica - Castello Sforzesco.

Fig. 115. — Le donne al sepolcro - Miniatura tagliata da un corale.
Milano. Pinacoteca Civica - Castello Sforzesco.

da Marliano, che impareremo a conoscere fra poco, sul lombardo Guiniforte da Vimercate, che miniò diversi graduali oggi conservati nel palazzo di Schifanoia a Ferrara (1), sul miniatore (lombardo veramente, come indicò il Toesca, non napoletano come sembrò invece a P. D'Ancona (2)) che ornò un Filocolo boccaccesco oggi nella Landesbibliothek di Cassel, sull'altro artista che ornò un Quinto Curzio, tradotto dal Decembrio, della Biblioteca Reale di Torino e già appartenuto a Inigo d'Avalos, su altro ancora a cui devesi la miniatura del privilegio ducale del 1464 per la chiesa di San Sigismondo a Cremona (v. fig. a pag. 396 Vol. I) e su altri: le miniature de'

Fig. 116. — Iniziale di un Corale (49). - Milano. Pinacoteca Civica.

quali sono oggi in esemplari delle Biblioteche di Milano (Braidense Cod. A. G. XII, 3, messale di San Stefano in Brolo) di Ferrara, di Siena (fig. a pag. 246 e fig. a pag. 254, Vol. I), di Parigi, ecc. (3).

Alcune altre miniature con caratteri lombardi originali preannunciano e in parte preparano il rifiorimento della miniatura in Lombardia e nell'Emilia nel periodo che a noi particolarmente interessa. Ma, procedendo nella seconda metà del Quattrocento, s'indeboliscon le forme e le tendenze così ben chiarite dal Toesca negli esemplari precedenti e « si tramutano nell'irradiarsi dello stile del Rinascimento. » Ancora rimarranno — in un Petrarca della Biblioteca Laurenziana miniato al tempo di

(1) Dott. H. J. Hermann. *Zur geschichte der Miniaturmalerei am Hofe der Este in Ferrara* (in *Jahrbuch der Kunsth. Samml. der Allerh. Kais.* Vienna, 1900. B. XXI)

(2) P. D'Ancona. Ne *L'Arte*, 1907. 25, il quale riproduce tre miniature del codice del tutto affini alle tante lombarde di quel periodo riprodotte dal Toesca. I caratteri che il D'Ancona ne indica sono in gran parte comuni anche alla scuola lombarda. Il dott. von Schubart aveva creduto il miniatore fiorentino.

(3) Toesca, op. cit. A parer nostro non tutte queste miniature e sopratutto quelle del Q. Curzio della Biblioteca di Siena (con scene affollatissime, infantili, con figure a teste tonde che sembran fantocci, mentre il miniatore del primo gruppo di opere è severo, semplice, di qualche vigore), palesano la derivazione dall'anonimo primo miniatore, come sembrò al Toesca.

Galeazzo Maria Sforza, in un manoscritto della Leggenda di Barlaam della Braidense (AN. XIV, 21) miniato per Bona di Savoja (v. fig. a pag. 11, Vol. I) — alcuni caratteri dell'arte degli Zavattari; e in qualche altro — una « Vita di San Benedetto » della Biblioteca Civica di Mantova, una scena del *de regimine principis* di Francesco Luccano nella quale è Galeazzo Maria Sforza cui una fanciulla offre una palma (V. fig. a pag. 402, Vol. I) — si palesano ricordi dell'antica maniera lombarda (1). Perchè una caratteristica spiccata dell'arte di Lombardia in tutte le sue manifestazioni fu sempre un singolare attaccamento alla tradizione e alle vecchie forme del luogo, anche in prodotti qualche po' posteriori (fig. 114-116). E a tal proposito basterebbe confrontare le scene di caccia nel trattato venatorio di Francesco Sforza nella Biblioteca di Chantilly, redatto da Antonio da Lampugnano (2), scritto e miniato pel duca nel 1459 (V. fig. a pag. 720 e 736, Vol. I) — già vivaci per movimento e per sfoggio di vesti quattrocentesche — con le analoghe dello scorcio del secolo prima nel *Tacuinum sanitatis* nell'Hofmuseum di Vienna e altrove. Ma nei trattati di caccia, convien notarlo tuttavia, i miniatori lombardi ebber verosimilmente sott'occhio anche trattati francesi e di questi riprodussero lo spirito brioso delle scene venatorie e gli atteggiamenti dei cacciatori (3).

Ambrogio Marliano.

Così, pian piano, con delicati ma continui progressi, ci inoltriamo verso il rinnovamento dell'arte.

Agli inizi del Rinascimento lombardo il miniatore Ambrogio Marliano, che lavorò poco dopo la metà del XV secolo, si afferma con qualche piacevole novità. Si sa di pagamenti da parte della camera ducale all'artista il 20 gennaio 1461, il 20 e il 26 marzo e il 12 settembre 1462, per la miniatura di un manoscritto della Biblioteca ducale *de regimine principum* (4). Il D'Adda aveva ricordato la sua firma nel manoscritto della *Bucolica* di Virgilio col commentario di Servio, presso la famiglia dei marchesi Trotti Bentivoglio, per eredità Belgioioso Trivulzio; e il Carta nell'*Epistolario domenicano della prima domenica dell'Avvento fino alla festa di Sant'Ambrogio* della Biblioteca Nazionale di Brera (AF. XI. 10), nel quale sono la mezza figura di San Paolo, lo stemma dell'Ordine di San Domenico e un fregio a foglie d'acanto convenzionali e fiorami nel margine destro nel principio e poche altre figurette nell'interno.

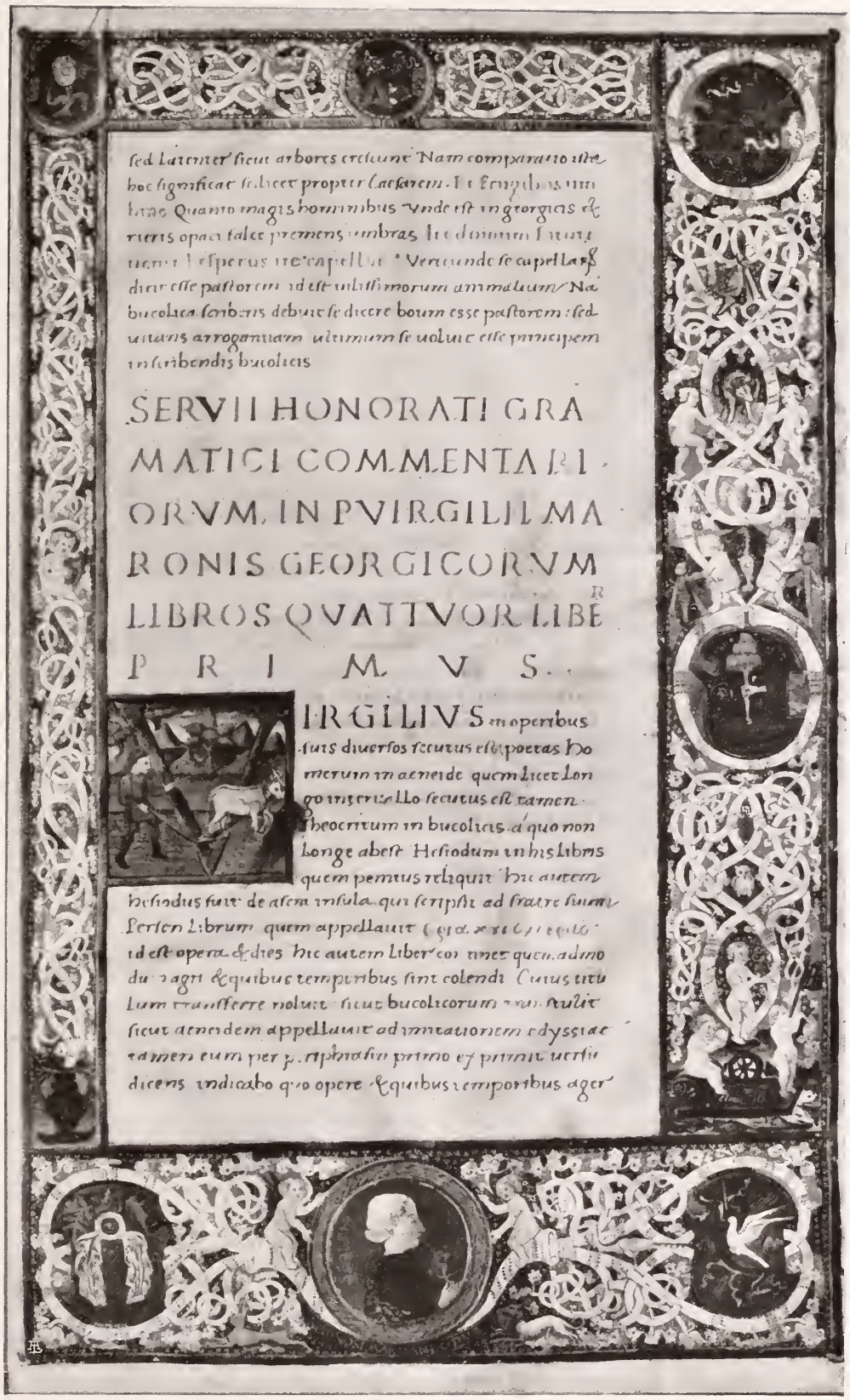
Nella Biblioteca Ambrosiana si conserva un manoscritto che risponderebbe all'accenno a quello ornato dal nostro artista per la Biblioteca ducale. Ma il su ricor-

(1) Toesca, op. cit.

(2) Da noi descritto a pag. 714 e nota 2 del Vol. I.

(3) Si possono confrontare per es. le miniature del trattato lombardo di Chantilly con quelle del trattato di Gaston Phoebus della Biblioteca Nazionale di Parigi, illustrato da W. A. Baillie-Grohman. *Ancient Weapons of the Chase* nel *Burlington Magazine* del Novembre 1903.

(4) Archivio di Stato di Milano. *Missive ducali,* n. 65 c. 68, v. F. Carta. *Codici, corali e libri a stampa miniati della Biblioteca Nazionale di Milano.* Roma, 1891 (Ministero della P. I. *Indici e Cataloghi. XIII*). Il documento era già stato indicato, senza precisare la data, dal Mongeri. (*L'arte del minio nel ducato di Milano dal secolo XIII al XVI.* Appunti tratti dalle memorie postume del Marchese Gerolamo D'Adda per G. Mongeri. Milano, 1886 in *Archivio Storico Lombardo.* Giugno-settembre e dicembre 1885).



sed latenter sicut arbores crescunt. Nam comparatio ista
hoc significat scilicet propter Caesarem. Et temporibus um
bra. Quanto magis hominibus. Vnde est in georgicis et
rieris opaca falce premens umbras. Ire dominum fruiti
tiemque Hesperus ire capellae. Vereundo se capellas
dicit esse pastorem id est infimorum animalium. Na
bucolica scribens debuit se dicere boum esse pastorem: sed
uitans arrogantiam ultimum se voluit esse principem
in scribendis bucolicis

SERVII HONORATI GRA
MATICI COMMENTARI
ORVM IN PVIRGILII MA
RONIS GEORGICORVM
LIBROS QVATTVOR LIBE
P R I M V S.

VIRGILIVS in operibus
suis diuersos secutus est poetas Ho
merum in aeneide quem licet lon
go interuallo secutus est tamen
Theocritum in bucolicis a quo non
longe abest Hesiodum in his libris
quem penitus reliquit. Hic autem
Hesiodus fuit de ascra insula qui scripsit ad fratre suum
Persen librum quem appellauit Ἔργα καὶ ἡμέραι
id est opera et dies hic autem liber continet quem admo
dum agri et quibus temporibus sint colendi. Cuius titu
lum transferre noluit sicut bucolicorum transtulit
sicut aeneidem appellauit ad imitationem odyssiae
tamen eum per paraphrasin primo et primum uersu
dicens indicabo quo opere et quibus temporibus ager

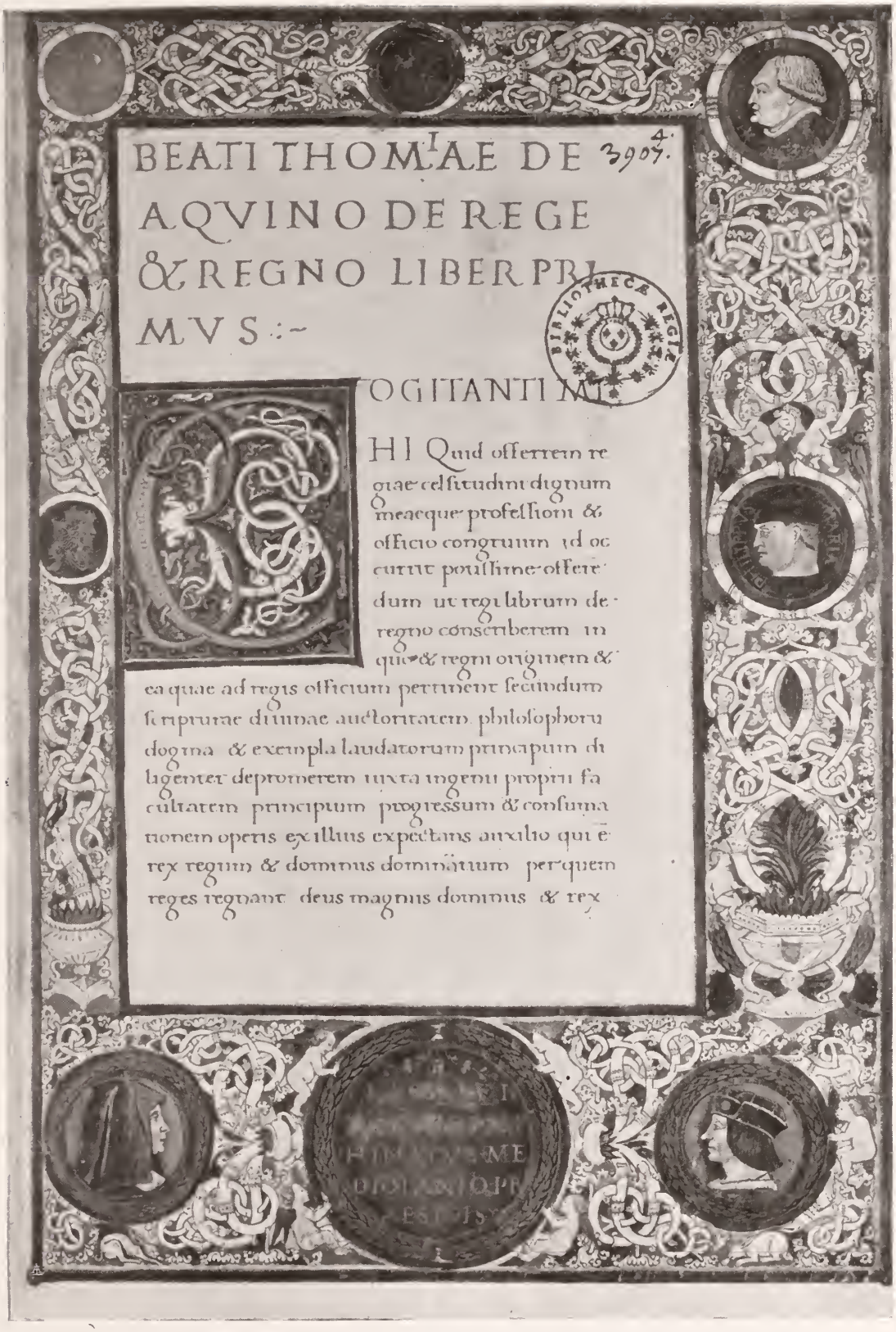
Fig. 117. — Ambrogio da Marliano. Virgilio. *(Georgiche)* - Collezione Engel Gross. Ripaille (Alta Savoia).

dato *de regimine principis Francisci Lucani* ambrosiano (ms. H. 33 inf.), scritto da Tomaso Curzio milanese, com'è detto in fondo, è del 1472, (V. fig. pag. 402, Vol. I), nè la fattura larga, sufficientemente disinvolta delle grandi figure che compongono la scena — un quadretto vero e proprio — ha rapporti con quella delle miniature firmate da Ambrogio. Nella bella collezione che il signor F. Engel Gross s'è formata nel castello di Ripaille (Thonon, Alta Savoja) è finito il manoscritto della Bucolica coi commentari di Servio già presso la famiglia Trotti e la cortesia del proprietario ci consente di farlo conoscere e riprodurre. Un grande fregio marginale ornato delle imprese sforzesche è nel principio della Bucolica, un altro analogo è all'inizio delle Georgiche (fig. 117): il ritrattino di Giovanni Galeazzo Maria si presenta di profilo, entro una corona di lauro, nelle due pagine. Le iniziali si ornano di scene pastorali espresse in modo infantile: i fregi sono a intrecci fitti e attorcigliati, di quel tipo comunissimo in Italia nei manoscritti fra il 1450 e il 1480 che si vuol chiamare « umanistico, » venuto di Toscana (V. fig. a pag. 438, 439, 600 del I Vol.). Vivacissimi putti nudi scherzano fra il groviglio dei rami marginali; altri, all'inizio della Bucolica, son vestiti invece di troppo corte vesticciole. In queste lievi figure e in quelle degli animali in fondo all'altro principio è ancora un'eco del sano naturalismo che ravviva i manoscritti lombardi di quel periodo. Il Mongeri ritenne che, considerata l'età che nelle miniature mostra il ritratto del principesco fanciullo, nato nel 1470, il manoscritto « devesi credere lavoro tra il 1476 e l'80 quando, già duca, maturavasi l'insidia di sottrarlo alla tutela della madre Bona di Savoja » (1).

Non conosciamo invece la fine di un *Plinio* e di un libro di *Epistole* miniato nel 1471 da Ambrogio da Marliano per Vitaliano Borromeo, di che si è rintracciato testè il ricordo (2).

V'è tutto un gruppo di manoscritti, già appartenenti alla Biblioteca sforzesca e che furon scritti e miniati poco dopo la metà di quel secolo, che noi potremmo con vantaggio avvicinare a quelli di Ambrogio da Marliano. Uno sopratutto — il *De rege et regno* di San Tommaso d'Aquino, oggi nella Biblioteca Nazionale di Parigi (ms. 3111) — è da ritenersi per suo (fig 118). È un bellissimo esemplare di presentazione, nel quale la prima pagina — ideata precisamente come nel manoscritto delle Georgiche — si orna di un fregio nel quale gli aggrovigliamenti « a bianchi girari », che sembran vermi, sono lasciati in bianco sul fondo della pergamena e i meandri son messi a diversi colori; entro altrettante medagliole tutt'intorno si profilano i ritrattini di Giangaleazzo, di Filippo Maria Visconti, due testine classiche a lieve segno, a oro su fondo rosso cupo e, nel margine inferiore, quelli del re e della regina di Francia; evidentemente dipinti più tardi, questi due ultimi, con pesanti colori rossicci, sostituendo gli antichi o le imprese di Francesco o di Galeazzo Maria Sforza. Come nei precedenti manoscritti, anche in questo son disseminate, nell'interno, numerose belle lettere iniziali. Il carattere degli intrecci e le forme dei molti piccoli putti nudi, dal ventre adiposo, son ben quelli soliti al nostro miniatore. Qualche analogia con quei manoscritti nel tipo dei fregi, nel ritrattino del margine superiore, nella prima lettera iniziale si riscontra anche nel Carme di Leonardo Grifo a Francesco Sforza della Biblioteca Nazionale di Parigi (ms. lat. 3381, fig. 119). Con più eleganti figurette (un fanciullo col falcone, una donzella che fila, il piccolo Sforza con la spatola nella

(1) Mongeri, op. cit.
(2) G. Biscaro (in *Arch. St. Lomb.* A. XLI, 1914, fasc. I, II).



BEATI THOMAE DE
AQVINO DE REGE
& REGNO LIBER PRI
MVS :-

3907.

BIBLIOTHECA REGIA

COGITANTI MI

SHI Quid offerrem re
giae celsitudini dignum
meaeque professioni &
officio congruum id oc
currit possime offere
dum ut regi librum de
regno conscriberem in
quo & regni originem &
ea quae ad regis officium pertinent secundum
scripturae diuinae auctoritatem philosophoru
dogma & exempla laudatorum principum di
ligenter depromerem iuxta ingenii propri fa
cultatem principum progressum & consuma
tionem operis ex illius expectans auxilio qui e
rex regum & dominus dominantium per quem
reges regnant deus magnus dominus & rex

Fig. 118. — Ambrogio da Marliano. *De rege et regno* di S. Tommaso d'Aquino. Biblioteca Nazionale di Parigi (ms. 3111).

destra del tutto analogo a quello delle « Georgiche »), con putti nudi meglio modellati ritornano aggrovigliamenti analoghi nei margini e analoga disposizione dei fregi marginali nella prima pagina del manoscritto dell'Ambrosiana *De constitutione Principis Enee Tergestini* (ms. T, 7 sup.) scritto da Gabriele Brebia ad uso dei figli di Francesco Sforza (fig. 121). I toni lievissimi delle carni e la delicatezza delle figure rendon piacevole l'opera del miniatore (1).

Un artista più grossolano ma che osa comporre tutta una scena nel margine superiore — Francesco Sforza in ampio manto d'argento a ricami rossi, e Bianca

Fig. 119. – Ambrogio da Marliano. Carme di L. Grifo. - Parigi, Bibl. Nazionale (ms. lat. 3381).

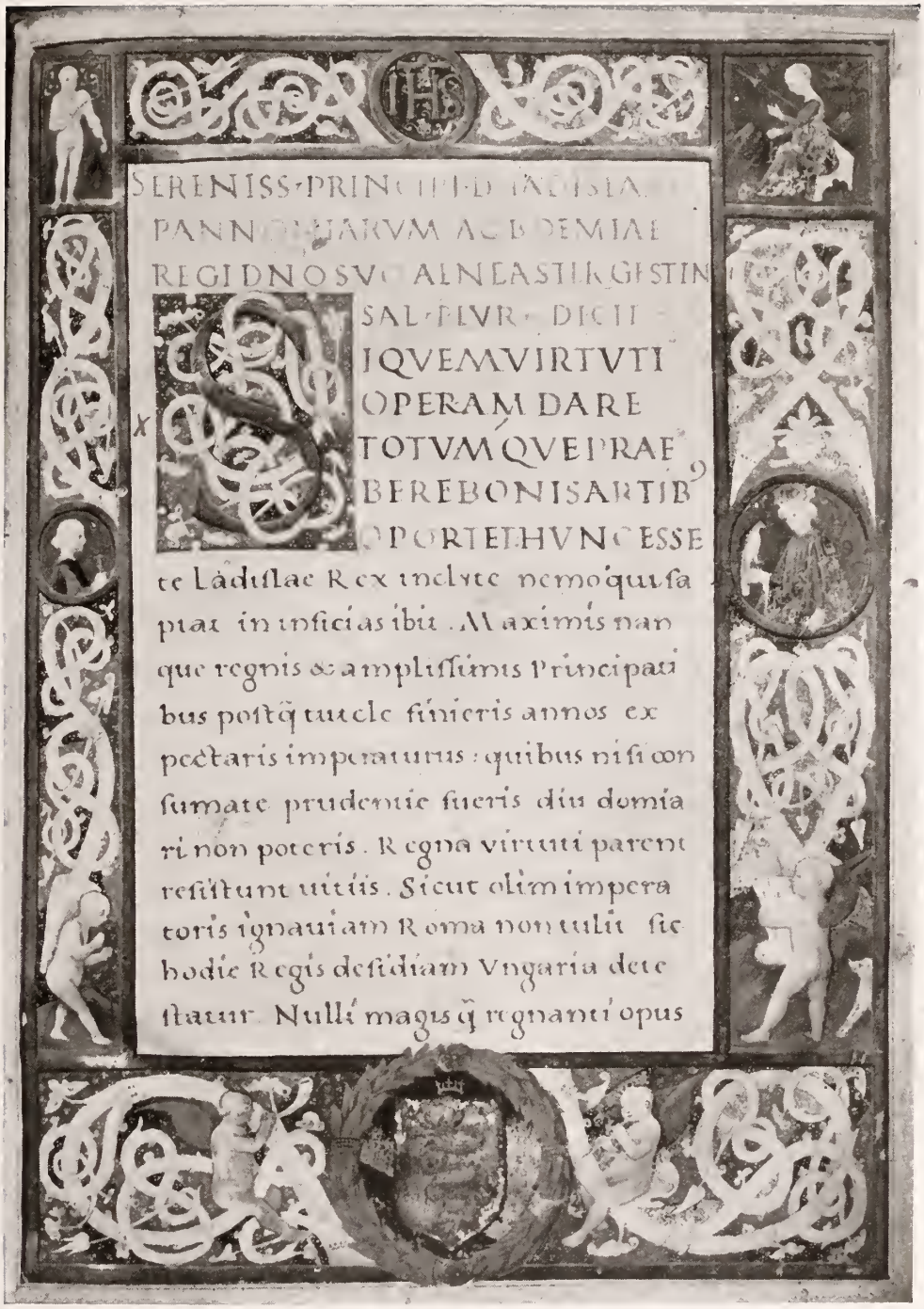
Maria in veste rossa e fiorami col manto di vaio, fra la loro Corte (fig. 123) — costringendo ancora i margini (ornati questa volta a fogliami colleganti molteplici colombine araldiche e corone e raggianti ducali) entro grosse pesanti riquadrature e contorni come usava il Da Marliano è l'ignoto alluminatore dell'opera del Filelfo nella Biblioteca Nazionale di Parigi (ms. lat. 8128).

Altri manoscritti sforzeschi del tempo, nella stessa biblioteca, si raccomandano per maggior leggerezza nelle decorazioni a rami fioriti, a stemmi, a figurette, non

Fig. 120. — Terenzio 1460. - Parigi, Biblioteca Nazionale (ms. lat. 7910).

più racchiusi da linee, ma svolgentesi liberamente lungo i margini. A uno stesso artista — che disegna vivacemente putti e levrieri — appartengono, fra gli altri, nella Biblioteca Nazionale di Parigi, un Cicerone, *De Officiis* (ms. lat. 6355) e le *Epitomae*

(1) In un Terenzio del 1460 della Biblioteca Nazionale di Parigi (ms. lat. 7910) i margini sono ancor compartiti a bianchi girari, con le imprese sforzesche in luogo dei ritrattini entro i tondi ma, in basso, due tozze figure d'angioli reggono lo stemma inquartato degli Sforza entro una corona di lauro (fig. 120). È forse della stessa mano l'ornamentazione marginale dell'inizio delle lettere di Cicerone (ms. lat. 8523) scritte nel 1457. Questa volta il modesto alluminatore ha steso, nel margine inferiore, ai due lati dello stemma sforzesco, una duplice scena a figure: un palazzo della Rinascenza aperto a terreno e un porto con diverse vele presso il quale sorge un castello turrito (fig. 122).



SERENISS·PRINCIPI·D·LADISLAO
PANNONIARVM ACADEMIAE
REGI DNO SVO ALNEAS TERGESTIN
SAL·PLVR·DICIT
SIQVEM VIRTVTI
OPERAM DARE
TOTVMQVE PRAE
BERE BONIS ARTIB
OPORTET HVNC ESSE
te Ladislae Rex inclyte nemo quisa
piat in inficias ibit. Maximis nan
que regnis & amplissimis Principati
bus postq̃ tutele finieris annos ex
pectaris imperaturus: quibus nisi con
sumate prudentie fueris diu domia
ri non poteris. Regna virtuti parent
resistunt vitiis. Sicut olim impera
toris ignauiam Roma non tulit sic
hodie Regis desidiam Vngaria dete
statur. Nullí magis q̃ regnanti opus

Fig. 121. — Ambrogio Marliano. *De constitutione Principis, Enee Tergestini.* Milano, Biblioteca Ambrosiana (ms. T., 7 sup.).

Fig. 122. — Le lettere di Cicerone - 1457 - Parigi, Biblioteca Nazionale (ms. lat. 8523).

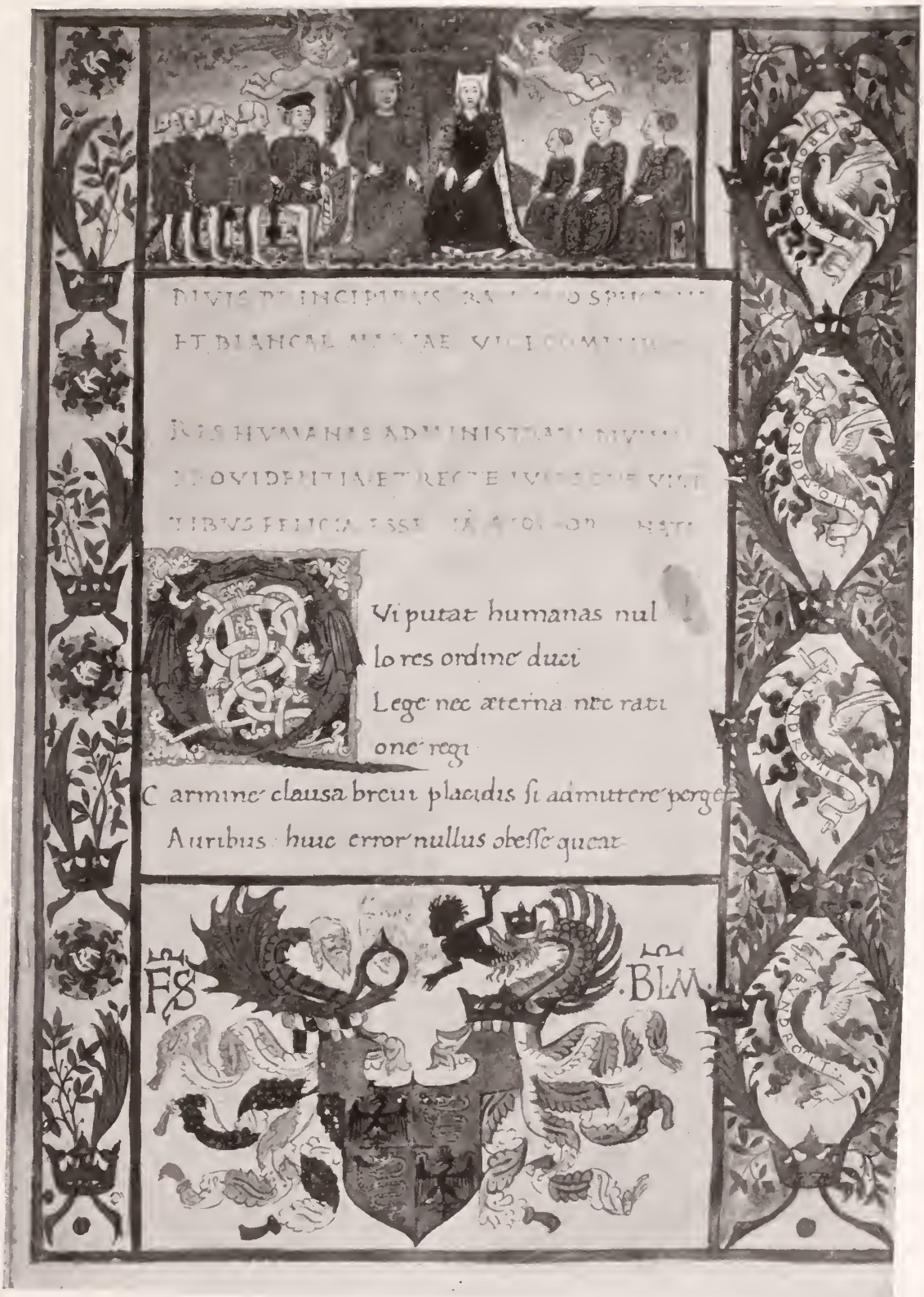


Fig. 123. — Francesco Sforza, Bianca Maria, la loro corte e le loro imprese. - Filelfo. Poema. Parigi, Biblioteca Nazionale (ms. lat. 8128).

di Tito Livio (ms. lat. 5791) entrambi appartenuti a Galeazzo Maria Sforza. L'ultimo manoscritto, datato da Milano 1458, è ancor provvisto di rilegatura antica in velluto rosso a mazzi di fiori (fig. a pag. 414, Vol. I) (1).

Fig. 124. — *Orazioni* di Cicerone, 1459 - Parigi, Bibl. Nazionale (ms. lat. 7779).

Più disinvolto, più delicato nelle decorazioni marginali a lievi intrecci in cui ha disseminate piccole figure di putti nudi come suol fare il Marliani è il miniatore del codice parigino *Le Orazioni* di Cicerone, del 1459, con le imprese e le iniziali di Galeazzo Maria e, nell'iniziale, una briosa scena: un oratore sul pulpito dinanzi a numerosi ascoltatori (fig. 124, ms. lat. 7779). Egli è verosimilmente lo stesso che compose la piccola scena nell'iniziale dell'esemplare sforzesco del *De officio institutione oratoris* di Cicerone, pur nella Biblioteca Nazionale di Parigi (ms. 7703); ma variò il tipo del fregio nei margini. Ciò che fa dubitare — e gli esempi di altri manoscritti lombardi della stessa collezione confermano il dubbio — che non di raro si lasciasse al calligrafo il paziente lavoro di seminar foglioline, fiori, perline e intrecci leggeri nei margini, riserbando al miniatore più esperto, all'artista vero e proprio, la parte gelosa dei quadretti e delle figure nelle iniziali.

Durante il periodo di Francesco e più di Galeazzo Maria Sforza la Biblioteca ducale si arricchì di manoscritti d'opere classiche bellamente alluminati, riccamente legati di assi ricoperte di velluto rosso, verde, celeste, tagliato a ricami (2).

Fig. 127. — D. B. Lanterio. Epitalamio per Lodovico Sforza. - Parigi, Bibl. Nazionale (ms. lat. 8387).

Ma già al tempo di Galeazzo Maria Sforza l'arte del minio, in passato prevalentemente timida, poco più che calligrafica, limitatasi a ravvivare pochi motivi araldici, si svolge e si afferma con figure di dame e di cavalieri, con scene briose, con maggior correttezza di disegno. La pittura influiva favorevolmente sull'arte minore, almeno con l'esempio indiretto. Nell'*Oroscopo* di Raffaello da Vimercate, della Biblioteca Trivulziana, il giovane principe, azzimato, in elegante giornea aperta ai fianchi, in calze attilate, riceve dall'astrologo il libro delle previsioni con gesto altero e signorile (Tav. a pag. 378-379, Vol. I). Nel manoscritto del Carrara,

(1) Forse della stessa mano, nella medesima raccolta e della egual provenienza, è il manoscritto del *De Amicitia* di Cicerone (ms. lat. 6361).

(2) Nella Biblioteca Nazionale di Parigi, oltre i ricordati, si raccomandano ancora l'Egloga dedicata al duca Francesco da Giovanni Stefano Cotta (ms. lat. 8282) con rozze miniature di soggetti pastorali, il Carme di Leonardo Grifo, dedicato allo stesso principe (ms. lat. 8381), gli Epigrammi del Porcellio (ms. lat. 8385), con figure di putti nudi ben disegnati, in atto di suonare. Un gruppo

Fig. 126. — L'incoronazione del poeta. - Milano, Biblioteca Trivulziana (ms. 763).

Fig. 125. — L'investitura del feudo. *Libellus feudorum* di Bortolomeo Barattieri - 1442. Parigi, Biblioteca Nazionale (ms. lat. 4772).

della stessa Biblioteca (ms. 763), una fanciulla avvolta in ampio manto vaiato offre al poeta la corona di lauro; e il miniatore, pur non riuscendo a vincere certa aria d'impaccio nella figura di lui, ha dato forme svelte e naturalezza alla donzella (fig. 126). Migliore è la scena nella quale è riprodotta la consegna *Arboris consanguineitatis* di G. Mangiaria al duca Galeazzo seduto in trono fra i cortigiani azzimati, in un esemplare della Biblioteca Nazionale di Parigi (ms. lat. 4586). L'artista ha riprodotta bene

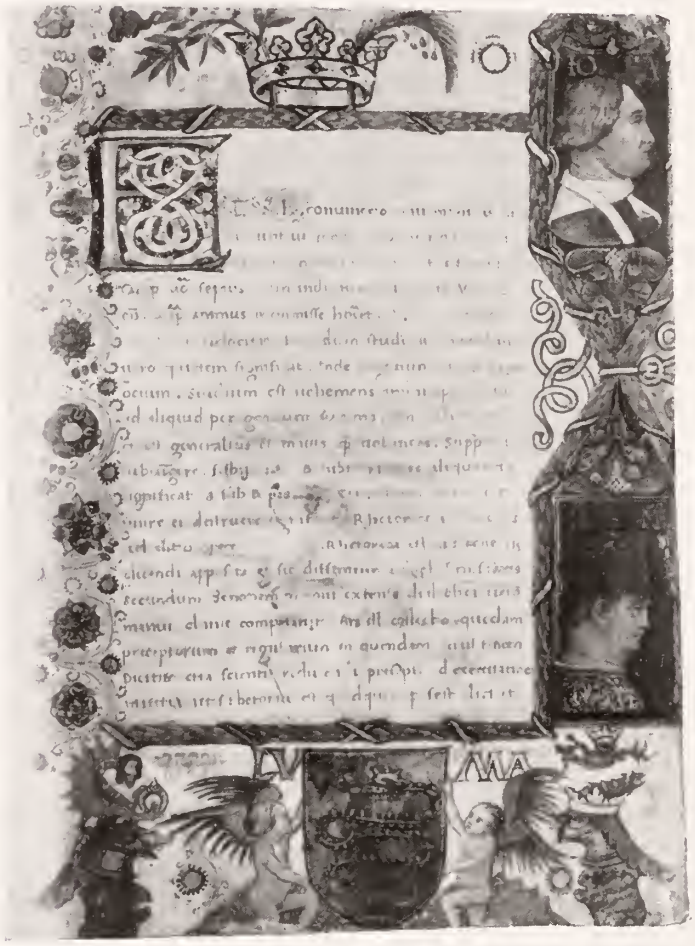


Fig. 128. — Giovanni Galeazzo e Filippo Maria Visconti nell'orazione di Lodovico il Moro al padre - 1467 - Torino, Biblioteca Reale (ms. 75).

la fisionomia del principe, l'aria curialesca del segretario ducale che gli sta a lato, l'eleganza delle vesti e della tapezzeria nella sala e sul trono (fig. a pag. 359, Vol. I).

Il salutare estendersi della Rinascenza toscana e padovana influì sulla mite arte del minio. I rapporti d'arte fra Milano e Padova dovettero esser maggiori di quanto si creda: e ad accrescerli contribuirono certamente modesti pittori lombardi che

di manoscritti presenta un'ornamentazione monotona a quadrilobi raccordati fra loro, collegati da una rigida bacchetta dorata e racchiudenti le imprese sforzesche: tali il *De ultimis voluntatibus* di C. Sacchi (ms. lat. 4589); il *libellus feudorum* dedicato a Filippo Maria, compilato nel 1442 da Bartolomeo de Barattieri a Milano, che ha anche una mediocre scena dell'investitura (fig. 125), a figure tozze (ms. lat. 4772), e qualche altro.

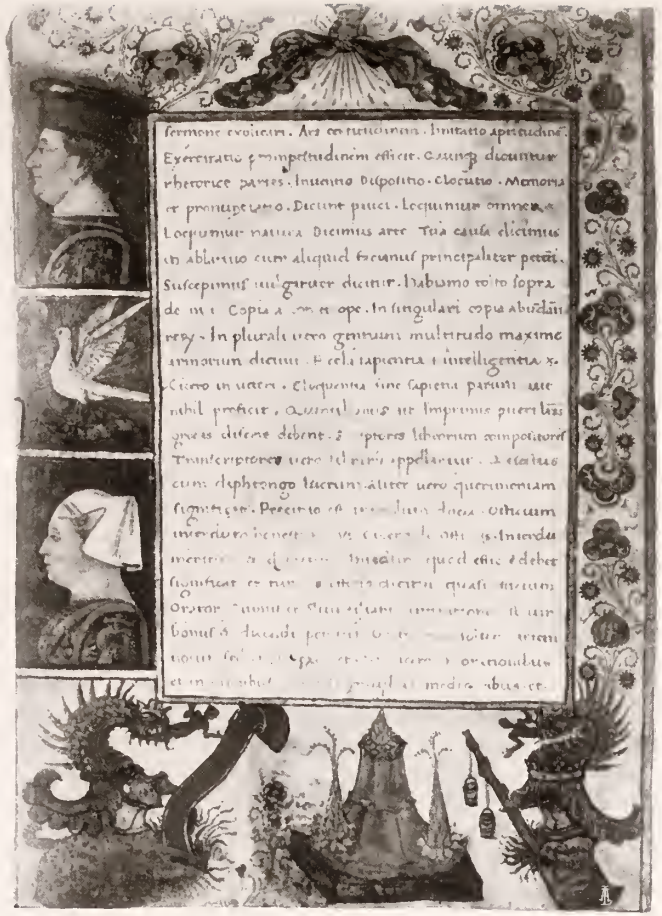


Fig. 129.
Francesco Sforza e Bianca Maria Visconti nello stesso manoscritto.

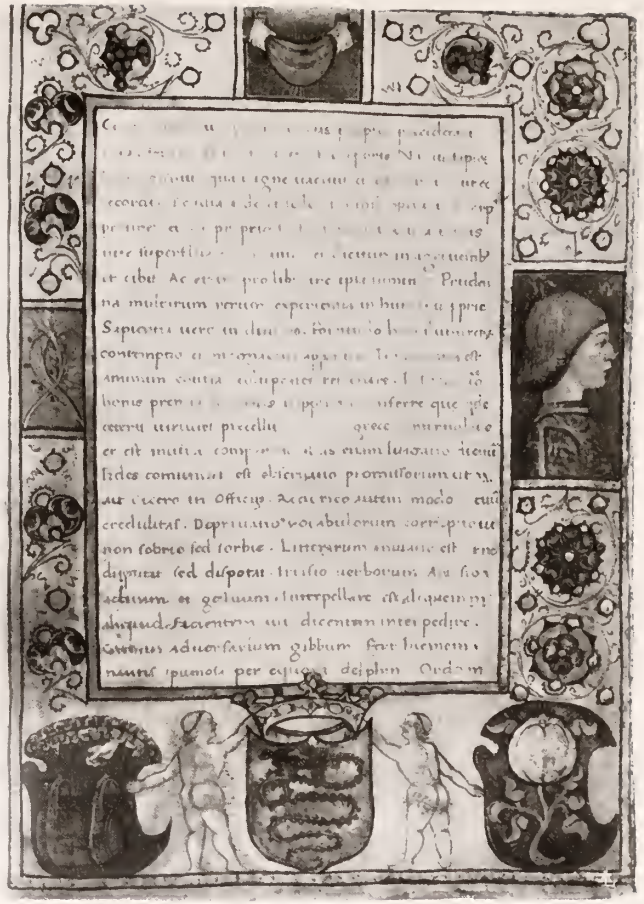


Fig. 130.
Lodovico il Moro giovinetto nello stesso manoscritto.

lavorarono a Padova intorno alla metà del Quattrocento, come provaron le nuove scoperte degli archivi (1).

Nel 1467 un miniatore che profilava con vigore nuovo i ritratti di Giovanni Galeazzo, di Filippo Maria Visconti, del giovane Lodovico il Moro e del suo maestro

Fig. 131. — La Crocifissione del Canone nel Messale donato da Bianca Maria Sforza - 1461. Padova, Archivio di Sant'Antonio.

Francesco Filelfo nei margini del manoscritto di pugno del Moro stesso coi fatti della storia romana (Bibl. R. di Torino, ms. 75), nell'arte sua vigorosa rivela già un sano influsso padovano-ferrarese (figg. 128, 129, 130 e fig. a pag. 24, Vol. I). E nel Messale regalato nel 1461 da Bianca Maria Sforza alla chiesa del Santo a Padova, per ottenere

(1) V. Lazzarini. *Documenti di pittura padovana.* (*N. Arch. Veneto* 1908, pag. 75 e segg.).

la guarigione del piccolo Lodovico, v'è una *Crocifissione* così ben composta e disinvolta che prova i rapidi progressi raggiunti (fig. 131) (1).

Cristoforo De Predis.

L'arte del minio trovò in Lombardia un piacevole, più disinvolto seguace in Cristoforo De Predis. Recenti scoperte d'archivio assicurano ch'egli era milanese e afflitto da una doppia infermità: egli era sordo e muto. Poichè egli si firmò, dopo il suo nome, MVT. fu creduto dal D'Adda e dal Carta *mutinensis*, modenese. Ma il serio dubbio del Motta (2) che invece la parola significasse *muto* trovò una conferma in una scoperta del Biscaro (3). L'artista era fratello maggiore di Giovanni Ambrogio pittore, socio di Leonardo e miniatore egli stesso come s'è visto. Una supplica del 4 giugno 1472 chiama Cristoforo *mutulus*... e precisa *loqui non potest* chiedendo per lui il consenso della legge per stipulare insieme ai fratelli germani Aluisio ed Evangelista un certo atto notarile. Cristoforo espresse coi gesti la propria chiara volontà e l'atto fu valido. Notizie sulla sua famiglia abbiam richiamato nel capitolo precedente parlando di Ambrogio, il noto ritrattista. Possiamo aggiungere che documenti testè scoperti provano che nel 1471 Cristoforo collaborava col fratello Gio. Ambrogio a ornare un officiolo per Vitaliano Borromeo, oggi irreperibile (4). Nel 1486 Cristoforo era passato di questa vita. La sua massima attività dovette svolgersi — almeno a giudicare da quanto di lui ci è rimasto — prima del 1480. Infatti i suoi due codici miniati della Biblioteca del Re a Torino e della Madonna del Monte a Varese sono del 1476 e un frammento ch'è nella National Gallery a Londra è datato 147... L'Officiolo dei Borromeo nella Biblioteca Ambrosiana è opera men disinvolta di quella e giovanile. Quanto al diploma sforzesco della chiesa di San Sigismondo a Cremona, che il D'Adda gli attribuì, non gli appartiene e si rivela opera anteriore per intendimenti artistici, come abbiam visto, così come è anteriore di data di una dozzina d'anni ai due manoscritti firmati da lui.

(1) Altri codici miniati lombardi del periodo transizionale — dal 1450 al 1475 circa — son conservati nelle biblioteche di Parigi, di Chantilly, di Oxford, di Londra, di Pietrogrado, ricordati dal Vaagen, dal Delisle, dal D'Adda, dal Mazzatinti, a cui molti potremmo aggiungerne e che sarebbe lungo e inutile al nostro compito ricordare.

Nella Biblioteca Palatina di Vienna son di fabbrica lombarda di quel tempo e poco dopo i seguenti manoscritti: n. 28. Virgilio, *Eneide*, col commento di Leone da Montepulciano (iniziali miniati e stemma sforzesco), n. 71 Virgilio, per Galeazzo Maria Sforza con imprese e motti sforzeschi, n. 73 Cicerone, *Philippica*, n. 145, Orazio Flacco, con iniziali e stemma sforzesco, n. 2369 Alexander de Villa Dei *Doctrinale* già di B. M. Sforza, con un minio, una dama che legge, e imprese, n. 2407 Grammatica latina di Giangaleazzo Sforza con fregi e iniziali miniate, n. 2482 Francesco Lucano, *De matrimonio*, già di Galeazzo Maria Sforza, con motti e forse i manoscritti 248 e 1696. Bellissimo il n. 185, un libro d'ore di Galeazzo Maria Sforza, riccamente rilegato in velluto rosso e riporti metallici ornati: ma le miniature appartengono alla scuola fiamminga o francese del nord.

Del Museo Imperiale di Vienna ricordiamo inoltre il n. 5131, sonetti con lo stemma di Bianca Maria Sforza e il n. 5255, libro d'orazioni per la stessa, con una miniatura.

(2) E. MOTTA (in *Arch. St. Lomb.* 1893, XX, pag. 985).

(3) G. BISCARO. *Intorno a Cristoforo Preda, miniatore milanese del secolo XV* (in *Archivio Storico Lombardo.* Marzo 1910 XXXVII, pag. 223-226).

(4) G. BISCARO (in *Arch. St. Lomb.* A. XLI, 1914. Fasc. I-II). Nella collezione Borromeo v'è, sotto vetrina, una miniatura di cui discorreremo fra breve.

Nella Biblioteca del Re a Torino un manoscritto membranaceo *della vita di Santo Johachin e de Santa Anna* reca la firma del miniatore che ne ornò le pagine OPVS · XPOFORI · DE PREDIS · MVTI · DIE · 6 · APRILIS 1476 (1).

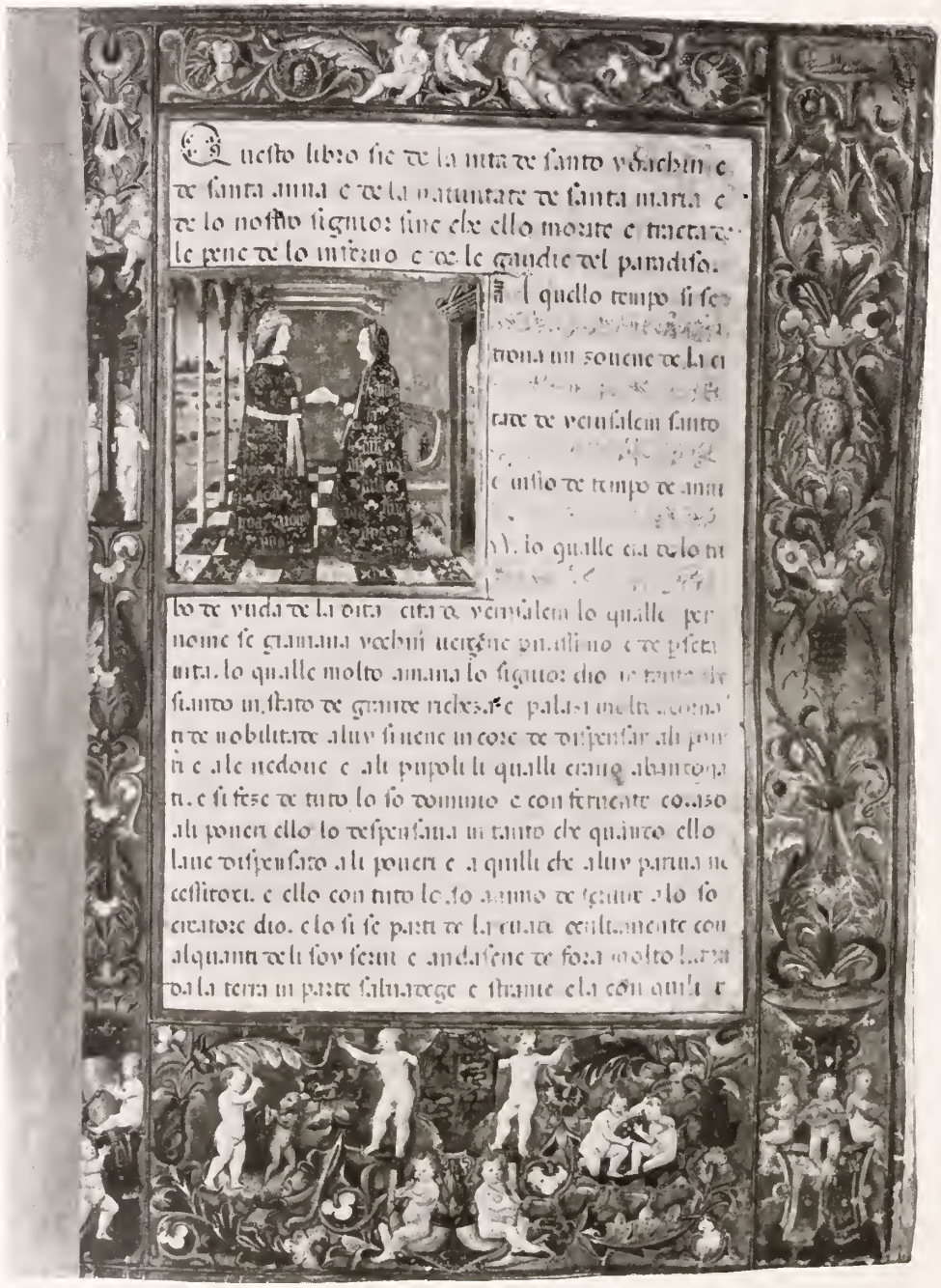


Fig. 132. — Cristoforo De Predis. Vita di S. Gioachino e S. Anna. 1476. Torino, Biblioteca del Re (ms. 1241).

(1) C. Salvioni. *Notizie intorno ad un Codice Visconteo-Sforzesco della biblioteca di S. M. il Re* (Nozze Cipolla-Vittone. 1890). — G. D'Adda. *L'arte del minio nel ducato di Milano dal secolo XIII al XVI*, ed. G. Mongeri. Milano (in *Arch. St. Lomb.* 1885, a. XII). Altri aveva riferito la data 3 aprile 1474; la data 1476 è sicura.

Il bel Codice appartenne a Galeazzo Maria del quale reca l'impresa, e, come notò il Salvioni, il testo vi si palesa non originale ma copia di uno scriba lombardo da un originale veneto (fig. 132 e a pag. 134, 172, Vol. I). Il miniatore milanese vi disseminò numerosissimi minii e fregi così che il D'Adda potè contarvi « duecento ventidue miniature, delle quali trentuna appartengono alla vita della Madonna, centosessanta a quelle del Salvatore e di San Giovanni Battista e ventiquattro alla descrizione della fine del mondo, secondo l'Apocalisse o secondo l'Inferno ed il Paradiso di Dante » e vi notò che le miniature dell'ultima parte del manoscritto non appartengono al Preda ma ad artista molto meno abile.

Nell'incorniciatura della prima pagina l'artista si rivela subito un abile compositore di motivi ornamentali e presenta un notevole progresso di fronte ai suoi colleghi del tempo di Francesco Sforza e dei primi anni del successore. Le arcaiche decorazioni a bianchi girari disseminate, senza unità, intorno ai quattro margini dei vecchi manoscritti hanno ceduto il posto alle eleganti candelabre che il Rinascimento veniva richiamando in uso da gli esempi classici. L'alluminatore, ispirandosi forse alle decorazioni dei frescanti e degli scultori lombardi del tempo — piuttosto desiderosi di novità che sapienti modellatori di figure — ha svolto un compatto fregio a fogliami convenzionali a colori su fondo d'oro da un vaso dall'ampio orlo intorno al quale tre putti nudi suonano arpe e mandòle. Il tipo del fregio, ancor pesante, ricorda quelli a rilievo di certi portali lombardi coevi: quello, fra gli altri, che l'Amadeo svolse intorno allo stipite della porta nel chiostro piccolo della Certosa pavese prima del 1470 e intorno al portale della cappella Colleoni a Bergamo poco dopo. Ma il miniatore non s'era ancora liberato dalle vecchie formule dell'arte sua. Seguendo i manoscritti precedenti egli compartisce i margini in tanti rettangoli inscritti in grosse righe e dissemina i putti nudi, senza molta euritmia, un po' da pertutto, come già Ambrogio Marliani; dal quale egli sembra avere attinto motivi e forme. Nel margine inferiore, del tutto analogo a quello che figura nel frammento minore della raccolta Wallace, molti amorini son sparsi, un po' disordinatamente, fra le girate dei rami fioriti e suonano e scherzano fra loro. Le due figurette di San Gioachino e di Sant'Anna, in ricche vesti, che si stringon la mano, benchè delicate sono impacciate e diversi motivi della sala a logge in cui esse si trovano sono ancor gotici. Ma via via nelle scene principali dei fogli successivi, che occupano tutta la larghezza della pagina, l'artista si rinfranca e guarda alla realtà per dar vita e vigore nuovo alle sue figure. Nella scena della nascita della Madonna la modesta stanza di Sant'Anna è riprodotta dal vero col focolare, il letto col bancale e i particolari dell'arredo. Due donne stanno lavando la neonata e una fantesca scalda i pannolini alla fiamma scoppiettante, volgendo il viso altrove in atteggiamento naturale (fig. a pag. 134, Vol. I); in alto alieggiano tre angioli serrati insieme, come quelli dipinti dal Foppa. Nella graziosa scena del banditore tre giovani in eleganti *zornee* ascoltano e il loro atteggiamento meravigliato è reso con felicità (fig. a pag. 172, Vol. I). In quasi tutte le piccole scene (fig. a pag. 119, 134, Vol. I), è qualche figuretta o qualche gruppo interpretato con piacevole novità, con sano naturalismo.

Il colorito vivace, nelle belle tinte irridescenti di azzurro, di porpora e di viola, negli sfondi lumeggiati d'oro ricorda quello del messale del duomo di Mantova e della Bibbia di Borso d'Este ornata da Taddeo Crivelli intorno al 1455 (1).

(1) Toesca, op. cit., pag. 549. — G. Pacchioni (*L'Arte*, agosto 1915) sospetta che autore della parte più antica del messale di Mantova sia il Belbello da Pavia.

Il messale della chiesa della Madonna del Monte presso Varese è segnato OPVS · XPOFORI · DE · PREDIS · MVTI · 1476.

La sola pagina formante frontispizio è miniata per intero. Nell'alto dell'inquadratura San Martino è in atto di tagliare il mantello per offrirlo al povero: ai lati, entro due ricche edicolette gotiche policrome, son disposti l'arcangelo Gabriele e l'Annunciata. Nel fondo si stende una città turrita recinta da mura che ricordan quelle del castello sforzesco di Milano. Una inquadratura intorno a una pagina mostra diversi putti nudi in atto di scherzare con certe grosse palle vegetali (motivo del tutto analogo a quello scolpito nell'interno della cappella Portinari a Sant' Eustorgio e ai lati della porta del Banco dei Medici, entrambe di Michelozzo fiorentino) e, negli angoli, entro tondi incorniciati, la Vergine col Bambino, Sant'Ambrogio e i motivi araldici forse di Fabrizio dei Marliano, vescovo di Piacenza (1).

Fig. 133. — Cristoforo De Predis. Iniziale interna del Messale nel Sacro Monte di Varese.

Nel quadretto col San Martino ritornano alcuni dei caratteri che il miniatore mostrerà anche variando motivi esteriori di ornamentazioni: visi oblunghi con ampie fronti (fig. 133), mani flosce dalle dita senza ossa, leggiadre e ben elaborate architetture, in cui gli elementi gotici si alternano a quelli del Rinascimento, il terreno cosparso di sassi che sembrano ova, or bianchi, or scuri. E nei fregi son sparsi amorini vivacissimi dal torso allungato, le teste troppo piccole, nei quali tuttavia si afferma la giovinezza dell' arte nuova.

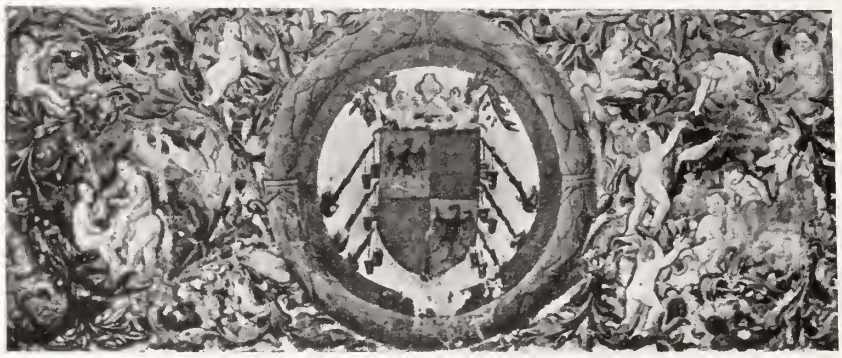


Fig. 134. — Cristoforo De Predis. - Londra, Wallace Collection.

Intorno a quel tempo l'artista ornava un manoscritto per Galeazzo Maria Sforza, del quale rimasero due frammenti, oggi nella Wallace Collection di Londra (III Galleria, pian terreno, n. 759). Il frammento maggiore è segnato al solito OPVS · XPOFORI · DE · PREDIS · MVTI · DIE · VII APRILIS · 147 . . Poichè nel frammento maggiore è la figura di Galeazzo Maria in orazione (fig. a pag. 3, Vol. I), è certo che la data, oggi incompleta per la scomparsa dell' ultima cifra, doveva non

(1) D'ADDA, op. cit. — L. BELTRAMI. *L'arte negli arredi sacri della Lombardia.* Milano, Hoepli, 1897.

Fig. 135-136-137. — Cristoforo De Predis. Libro d'ore Borromeo. - Milano, Bibtioteca Ambrosiana.

esser posteriore al 1476, anno della morte di quel principe. Anzi, se l'episodio che si vede nel fondo di quel minio — un combattimento di fanti e cavalieri dinanzi a un castello da un lato e a un'accampamento dall'altro — raffigura, come l'impresa dei tre gigli di Francia conferma, un episodio della spedizione militare di Galeazzo Maria in Francia nel 1465 per aiutare il re Luigi XI nella guerra detta del « pubblico bene, » è probabile che la miniatura sia più vicina al 1470 che al 1476 (1). I due tabernacoli ai lati della scena, a loggette aperte e a lobi gotici, rivelano il periodo della transizione dei gusti artistici e ricordano ancora certi vecchi motivi architettonici sparsi sui margini degli antichi manoscritti lombardi. Ma la vivacità della scena e l'abbondanza dei putti nudi in bizzarre svariate mosse nei vani dei due tabernacoli e intorno ai fogliami nel frammento minore (in cui campeggia, entro una corona di lauro del più puro Rinascimento, lo stemma sforzesco fra i tizzoni e le secchie) son belle e piacevoli novità (fig. 134). Fra le arcaiche girate a intrecci « umanistici » coi pochi putti nudi, quasi impercettibili, del repertorio di Ambrogio Marliani e questo esuberante fregio a foglie a colori entro cui brulica l'allegro sciame degli amorini è già un abisso.

Passando alle opere non datate convien ricordare l'Officiolo della Vergine, firmato, che il Preda ornò per una sposa di casa Borromeo e ch'è oggi una delle gemme della Biblioteca Ambrosiana. Ne abbiamo dato la descrizione (pag. 278, Vol. I) e molte riproduzioni nel primo volume perchè v'è ingenuamente riflessa la vita privata milanese del tempo (figg. a pagg. 291 e 292). Mese per mese, il calendario che precede l'officio della Beata Vergine è seguìto da piccolissime scene nei margini inferiori delle paginette (figg. 135-137). Ma qualche volta il minio occupa tutta la pagina e la scena dello sposalizio della Madonna o le figure dei santi son bellamente incorniciate da pilastrelli ornati a candelabre, da un arco trionfale classico o da certi fogliami convenzionali a grosse foglie che il miniatore dispose sempre nello stesso modo, a due a due, simetricamente ai lati di un lungo stelo. Qua e là qualche putto nudo, dal solito corpicciolo lungo, esile, si erge su piccoli piedestalli o, in alto, cavalca gioiosamente sui verdi festoni. Le figurette sono ancora impacciate, infantili, in confronto a quelle del manoscritto di Torino e del Messale di Varese, e l'artista non sa raggrupparle come in quelli. Il miniatore s'è ispirato, come ha potuto, alle scene che la tradizione antica, secondo una moda d'oltr'alpe, voleva in quei piccoli calendari fra il sacro e il profano, ne' quali le rappresentazioni della vita d'ogni giorno, anche nelle scene volgari (il venditore di commestibili, il desco, le palle di neve, la bottega del macellaio, il lavoro dei campi) attirando l'occhio distraevan certo dalla preghiera. Egli s'è ispirato ai « libri d'ore » francesi nel compartir le sue pagine, nel distribuire i soggetti. Ma s'è pur guardato intorno e ha reso con piacevole ingenuità, benchè con molto impaccio, la vita milanese nelle sue manifestazioni più grasse e volgari. I minii son certo fra i primi del nostro artista. Ma dove l'artista si afferma fin da questa prima opera sua è nella vivacità del colorito. L'intensità, la lucentezza dei colori — che in questo ramo, per la tecnica stessa del minio e per un'antica tradizione, si presentan sempre vivacissimi — raggiungono nei prodotti di Cristoforo De Predis un grado non più oltrepassato dagli alluminatori lombardi. Attavante stesso — il mago del colorito — e i migliori minia-

(1) L. Beltrami, op. cit.

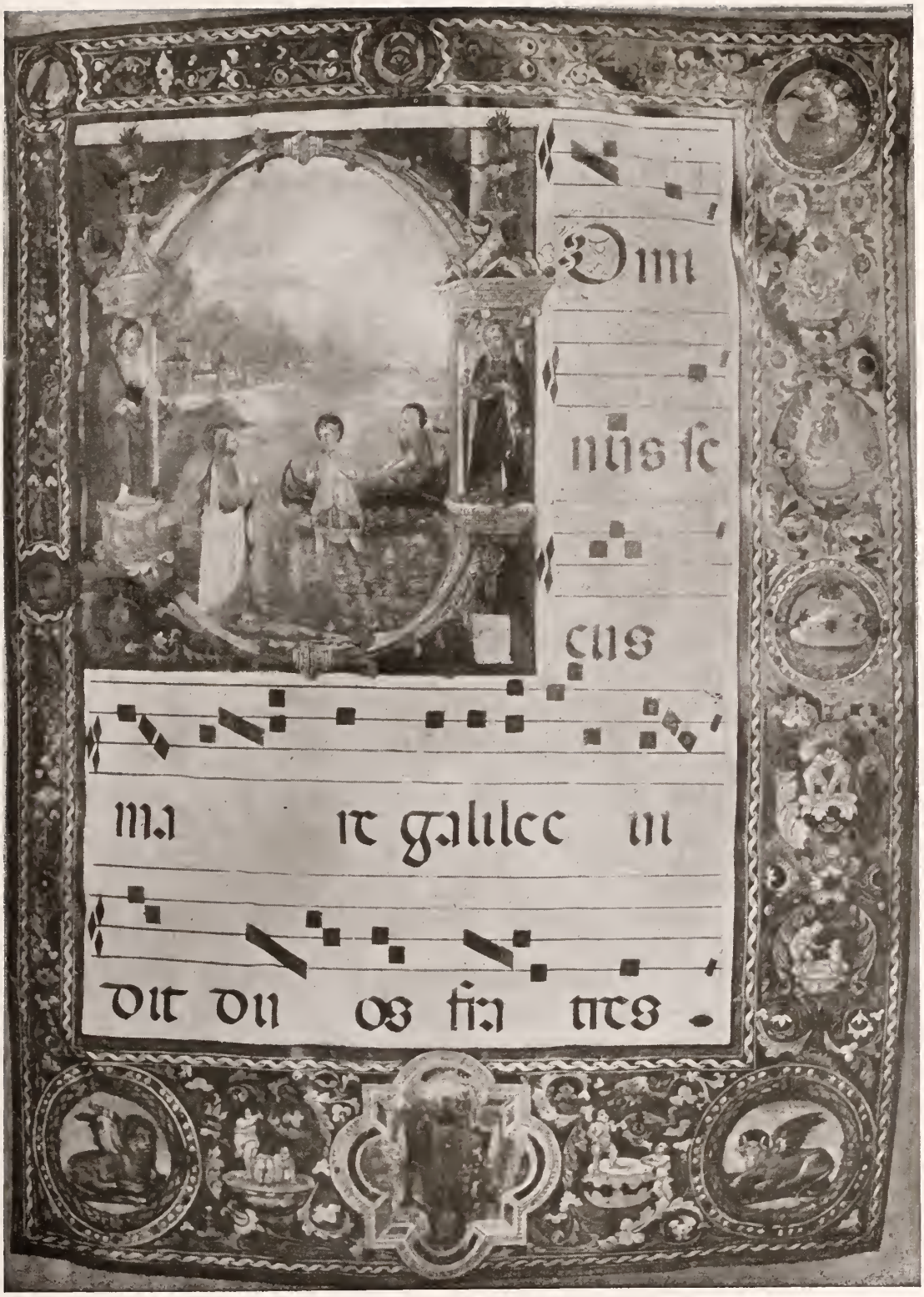


Fig. 138. — Cristoforo De Predis. Corale della cappella di Ercole I. - Modena, Biblioteca Estense. (Cod. lat. P · I · 6 già MI · FI).

tori fiorentini non lo superano nella brillantezza dei cieli azzurri, intensi in alto, degradanti in più lievi tinte verso l'orizzonte, nella freschezza dei verdi prati che fanno da sfondo alle piccole scene, nelle lacche delle vesti. L'artista lombardo, piuttosto eclettico, ha certamente veduto anche i prodotti fiorentini e come quelli egli ha ravvivato i margini delle sue pagine di brillanti combinazioni di colori, di fiorellini, di uccelli, di steli fioriti e ha messo le iniziali su fondi di tre colori. Ma degli esemplari toscani egli non ha saputo invece conservare la bella armonia generale, la misura nella distribuzione delle tinte, la delicatezza dei toni che fan superbe le pagine dipinte da Francesco d'Antonio del Chierico, da Gherardo, da Monte. Egli ha fatto spesso accostamenti stridenti, ha intensificato troppo certi azzurri oltremarini allora molto apprezzati, ha forzato certe lacche, passando la misura nel colorir di rosso le casette delle scene all'aperto, nel lumeggiar d'oro gli alberi dei suoi piccoli paesaggi. I difetti si verranno tuttavia attenuando in seguito.

L'Hermann, nel suo studio sulla miniatura alla Corte di Ferrara, ha attribuito al nostro Cristoforo De Predis anche un corale (assai più guasto che non sembri nella riproduzione — ritoccata? — da lui offerta) della cappella di Ercole I conservato oggi nella Biblioteca Estense a Modena (Cod. lat. P · I · 6 già MI · FI) (1). La somiglianza dei motivi ornamentali peculiari al nostro artista e le forme stesse delle figure del corale autorizzano l'attribuzione (fig. 138). Nel minio che rappresenta Gesù in atto di accogliere i due pescatori della Galilea le figure hanno le forme allungate dei minii precedentemente esaminati, l'uguale fondo in cui sorge un castello lombardo e sopratutto — ai lati della composizione — due santi entro nicchie a tabernacoli del tutto uguali a quelli della scena del San Martino nel Messale di Varese; motivo che ritorna, sviluppato, nel frammento della Wallace Collection. Ma il fregio intorno ai margini dello stesso foglio del corale di Ercole I, pur mostrando le volute convenzionali coi putti e, qua e là, i tondi a emblemi e imprese araldiche come in quello di Varese, si raccomanda per qualche leggiadria nuova. I due putti che si abbracciano come due piccoli lottatori, i loro piccoli compagni che scherzano fra le volute del margine inferiore, il fanciullo che addestra il cagnolino rizzato sulle zampette posteriori (motivo che sarà accolto dal miniatore del libro d'ore di Bona di Savoia) sono ispirati a un senso di piacevole naturalismo. Attraverso l'impaccio delle forme e al manierismo delle decorazioni l'artista s'industria ad avvicinarsi alla vita circostante. Meglio conservate sono le grandi mezze figure nelle iniziali sparse entro il corale, a fondi d'azzurro intenso; le loro chiome son costantemente biondo chiare, le vesti dipinte con poco rilievo, quasi « a corpo ». Esse ci mostrano come l'artista milanese fosse meglio adatto a comporre vivaci figurette di piccole proporzioni che grandi figure ieratiche, solenni: a meno che queste iniziali interne non appartengano ad altro miniatore. Il corale reca lo stemma estense e le imprese di Ercole I. Se ne deve concludere quindi che il miniatore lombardo lavorò anche per la Corte estense, cosa ben naturale dati i rapporti cordiali fra la Corte di Milano e quella di Ferrara, solite a scambiarsi doni, a mostrarsi reciprocamente in ogni occasione le loro rarità, i loro cimelï d'arte. Nel carteggio dell'ambasciatore estense a Milano, Giacomo Trotti, una nostra antica conoscenza, troviamo due lettere del 20 novembre e del 22 dicembre 1488 dirette a Ercole I, che provano che il duca di Ferrara s'era rivolto a Milano per farvi eseguire

(1) Hermann, op. cit.

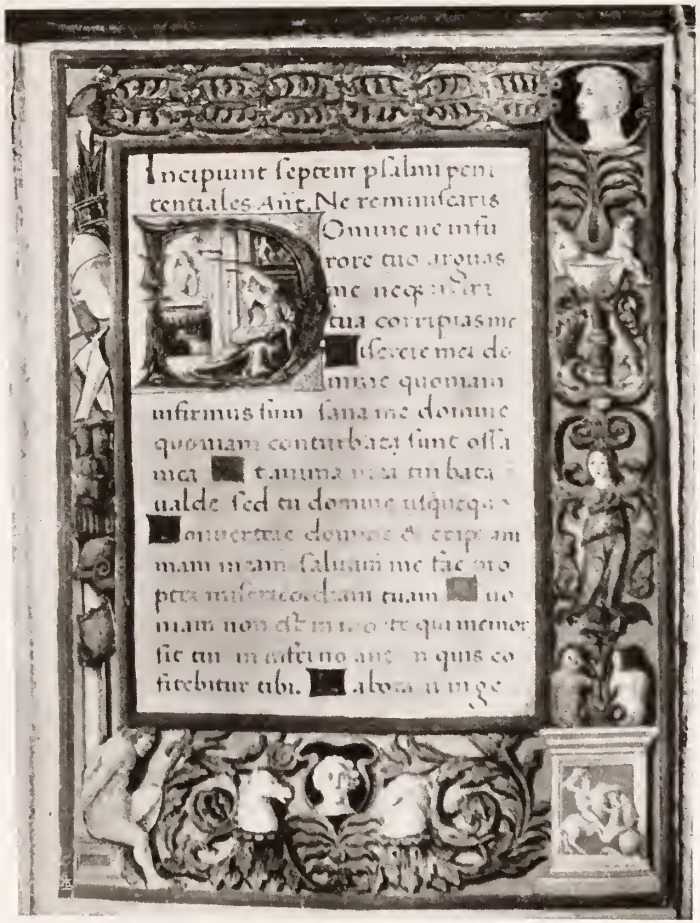


Fig. 139-140. — Cristoforo De Predis. Officiolo della B. V. - Biblioteca di Vienna.

i *fornimenti da libri per la cappella ducale* (1). È possibile che i corali fossero stati scritti e miniati precedentemente — ancor vivo il De Predis — a Milano, così che il principe ne desiderava le ricche rilegature e inviava per ciò al fido Trotti le misure dei corali.

L'arte delicata, un po' timida di Cristoforo De Predis ritorna in un officiolo della I. Biblioteca di Vienna (fig. 139-140). Il bel fregio che circonda l'inizio dei salmi penitenziari e quello che raccorda ai margini la scena dello Spirito Santo riproduce ancora i suoi putti esili, dalle forme ondulate e i viluppi di girate a foglie convenzionali e i trofei classici cari al suo repertorio. Le figurette sono, al solito, tozze e di esecuzione sommaria. Ma la scenetta di Davide seduto che depone il salterio sulle ginocchia, estasiato dinanzi alla bella Betsabea ignuda nel bagno, finemente riprodotta entro l'iniziale al principio dei salmi, è piena di naturalezza.

Qualche analogia con quello offre un piacevole officiolo nella ricordata collezione del signor Engel Gross a Ripaille.

Lo Springer volle attribuire allo stesso Cristoforo e al periodo 1480-1490 le interessanti miniature del manoscritto del romanzo di Gaspare Visconti *Paolo e Daria amanti* proveniente dalla collezione Hamilton, oggi conservato nel Kupferstich Kabinett di Berlino (2). W. von Seidlitz v'aveva visto invece l'influsso di Bramante e di Leonardo. Ma a dir vero essi fecero troppo onore alla bizzarra, un po' slegata ornamentazione del grazioso manoscritto, il quale presenta bensì nelle grandi fasce marginali a motivi architettonici numerosi ricordi dell'edilizia lombarda del Rinascimento, ma nello stesso tempo risorse modeste d'artista e poca immaginativa. Dell'arte di Leonardo non si saprebbe poi, con la miglior buona volontà, rintracciare nessun accenno. Il prezioso manoscritto (divulgato per le stampe da Filippo Mantegazza a Milano nel 1495) è l'esemplare di presentazione a Lodovico il Moro, del quale reca le imprese a carte 69 r.: ma la dedica era forse nel primo foglio che andò perduto. Al principio d'ognuno degli otto libri v'è una incorniciatura: una si smarrì, la quarta. Le incorniciature cedono il posto qua e là a vivaci scene figurate, or dentro medaglioni appesi alle classiche colonne, or nelle basi, or dentro i ben girati archi. Le riproduzioni che ne diamo qui (fig. 141-146) oltre quelle che offrimmo nel primo volume (fig. a pag. 92, 192, 193, Vol. I), ci dispensano da una descrizione.

1488. Novembre 20. Vigevano.

(1) Lettera di Giacomo Trotti al Duca di Ferrara.

Essendo a Vigevano *non vedo modo chio possa ben satisfarli secondo il mio desiderio de quelli fornimenti da libri de capella secondo la grandeza et disegno de carta che me ha V. S.ª mandato, ma come vado a Milano provederò de satitfare al desiderio suo, et quanto più presto serà possibile siche se la non li havesse cussi presto la prego me habij excuso.*

(Archivio di Stato di Modena. Cancelleria Ducale. Carteggio degli Ambasciatori ed Agenti Estensi in Milano. Busta 5ª).

1488. Dicembre 22. Milano.

Lettera di Giacomo Trotti al Duca di Ferrara.

Mando per la presente bolzetta a V. Ex.ª dui fornimenti da libri per la capella de V. S.ª li quali sono secondo la mostra et quello altro fornimento che a giorni passati se mandette ala p.ta V. Ex.tia. Stimo che questi non li dispiacerano, li quali sono costi lire xxij s. 10 de imperiali tuti tri; ma il maestro non ne vole fare più a questo pretio per chel dice non ne guadagnare.

(Loc. cit.).

(2) J. Springer (*Amtliche Berichte aus den Königl. Kunstsammlungen.* Berlino. Luglio, 1911).

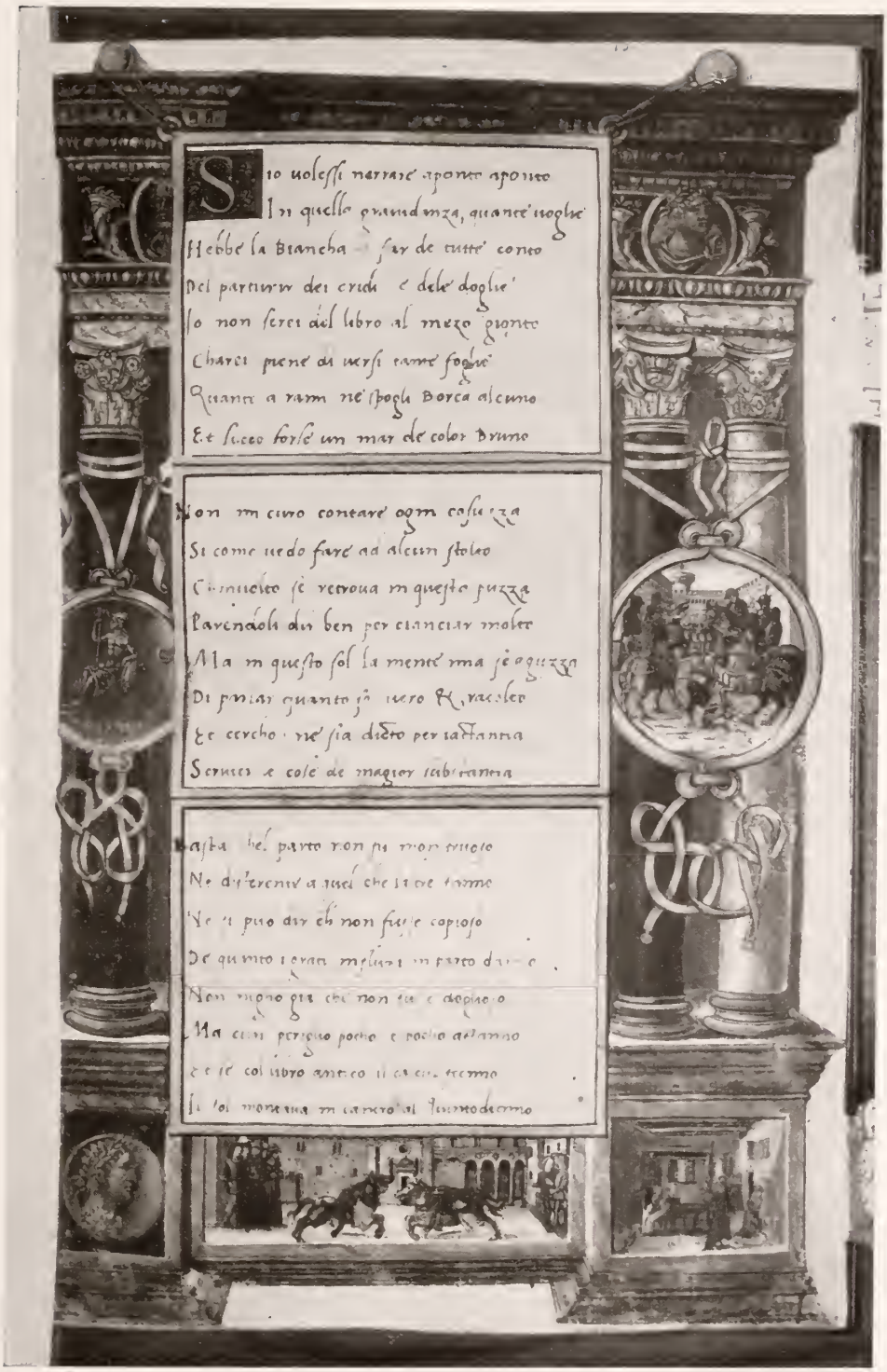


Fig. 141. — Seguace di Cristoforo De Predis. Una pagina del poema di Gaspare Visconti *Paolo e Daria amanti* (1492). - Berlino, Kupferstich Kabinett.

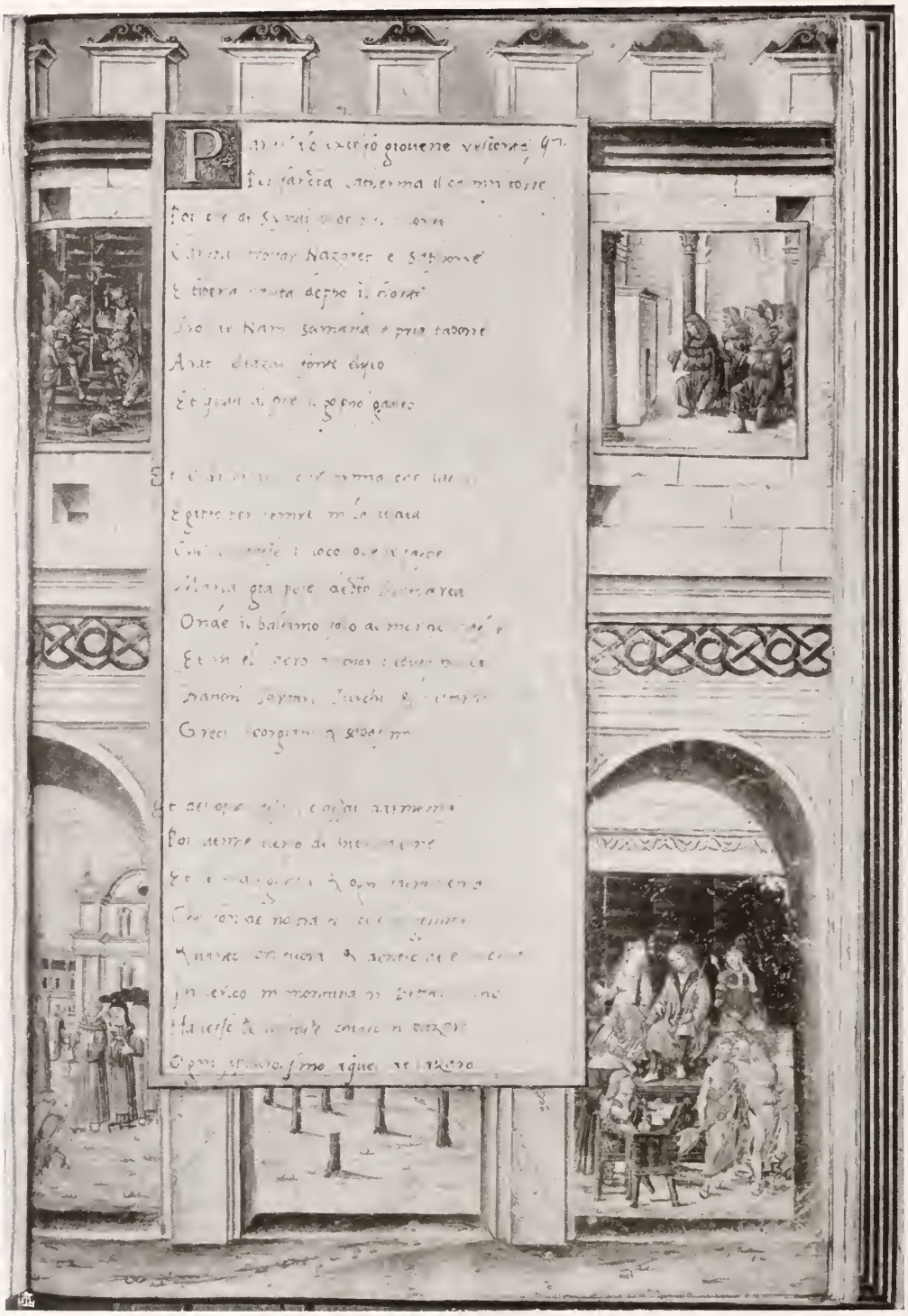


Fig. 142. — Altra pagina dello stesso poema.

Il romanzo trova un commento vivace, piacevole, anche se talvolta impacciato e infantile, in quelle piccole scene che rappresentano la parte migliore dell'opera artistica: il ritrovamento delle tombe presso Sant'Ambrogio, il congedo dei due amanti, il torneo dei cavalieri, Paolo e Daria fanciulli, Daria in atto di suonare in una graziosa stanza a logge, Paolo pensoso nella sua stanza o, altrove, in atto di strappare a lei il pugnale e, poco dopo, quasi impiccato mentre Luca lo sorprende penzoloni, salvo a ricomparire nella pagina stessa, in fondo, in atto di congedarsi, mentre il cavallo bardato, lì vicino, scalpita, Paolo accolto dal signore della città che si stende, turrita,

Fig. 143 a 146. — Particolari di una pagina nel detto poema.

dinnanzi a loro e imbarcatosi, poco dopo, pel lungo viaggio, Proteo che appare a Paolo nelle sembianze di una fiera e poi di Daria, il Sultano che accoglie Paolo, la battaglia navale contro i Turchi, la visita al Santo Sepolcro, Paolo monaco al sepolcro di Daria. Lo Springer propose l'attribuzione a Cristoforo De Predis di queste miniature ch'egli portò verso il 1490. Ma se si pensi che l'edizione del poema è, come s'è detto, del 1495 e che una delle miniature del manoscritto berlinese rappresenta la Canonica di Sant'Ambrogio in costruzione (vi si vede chiaramente già in piedi l'ala destra, men due archi tuttora in lavoro e l'arcone centrale) è possibile precisare al 1492 la data del prezioso esemplare. Nel 1492 — lo vedemmo a suo

tempo — s'iniziarono i lavori della Canonica, come assicurano i libri della fabbrica testè rintracciati. Basta questo dunque per escludere senz'altro l'intervento di Cristoforo De Predis, già morto nel 1486 e la cui attività s'era svolta prima del 1480. Tuttavia le relazioni d'arte notate dallo Springer fra le scenette che ornano il poema e quelle che Cristoforo De Predis moltiplicò nei manoscritti da noi esaminati sono innegabili. Nelle une e nelle altre ritornan le stesse figurette dalle gote gonfie, i tipi infantili, le forme tozze, le pieghe or spezzetate e trite, or lunghe, parallele: come se l'artista improvvisamente s'infiacchisse e, dopo uno sforzo di diligenza, lavorasse ogni tanto frettolosamente. Dove l'arte del Preda non appare è nella parte architettonica, inelegante, inadatta a far da cornice alle pagine e che verosimilmente fu ideata ed eseguita da altri, forse dallo stesso che ideò in modo analogo l'ornamentazione del noto atto di donazione di Lodovico il Moro al Convento di Santa Maria delle Grazie del 1497, oggi di proprietà Morgan (1) (fig. a pag. 409, Vol. I). Le miniature nel poema del Visconti appartengono evidentemente a un miniatore lombardo cresciuto nella bottega di Cristoforo De Predis, del quale riuscì a immedesimarsi la vivacità e alcuni caratteri d'arte.

Il fratello minore di Cristoforo, il noto ritrattista che abbiamo studiato nel capitolo precedente, fu pur miniatore. A lui debbono appartenere i ritratti — a tutta pagina, come piccoli quadri, vibranti di vita, delicati, con tutte le sue caratteristiche di ritrattista — di Lodovico e di Massimiliano Sforza nella *Grammatica* di Donato della Trivulziana (da noi riprodotti nel I volume, pagg. 41 e 440-1). S'è visto che recenti scoperte d'archivio confermano ch'egli — che apprese quest'arte probabilmente dal fratello maggiore, almeno nei primi rudimenti — aveva miniato sette tavole di un officiolo ordinato da Vitaliano Borromeo nel 1472, e un officiolo per Francesco Borromeo due anni dopo (2).

Altri miniatori della fine del Quattrocento.

Modestissimo artista fu invece l'esecutore delle numerose scene del trattato *De sphaera* (lat. n. 209 ora *a*, X. 2, 14) nella Biblioteca Estense di Modena che tuttavia ci ha permesso di penetrare nella vita intima di quel tempo, tanti sono i piacevoli episodi intimi che ci rappresenta (fig. pag. 173, 228, 229, 596, 608-9, Vol. I). L'Hermann — che ne diede una diligente descrizione alla quale rimandiamo — lo ritenne opera lombarda, non soltanto perchè nel frontispizio e su gli edifizi di varie scene è lo stemma sforzesco, ma per ragioni stilistiche che l'indussero ad ascriverlo alla scuola di Cristoforo De Predis. Il trattato — che verosimilmente passò a Ferrara quando, col matrimonio di Lodovico il Moro con Beatrice d'Este e di Alfonso I con Anna Sforza nel 1491, si strinsero vieppiù i rapporti fra le due Corti — s'ispira, secondo

(1) La grande miniatura con l'incorniciatura e la scena del duca, in lutto, che offre al priore Baldelli di Castelnovo il diploma di donazione e l'altra con i monaci raccolti nel Capitolo discutendo sul modo di ringraziare il duca, son riprodotte in due grandi tavole nel Catalogo della Vendita della libreria De Marinis. Firenze, 1908. Le figure delle due scene son piuttosto impacciate e il documento ha certo maggiore importanza storica che artistica. Comunque è a rimpiangere che sia esulato quando nel 1908 era in vendita a Firenze e noi cercammo invano di farlo ritornare a Milano.

(2) G. Biscaro (in *Arch. St. Lomb.* 1914. A. XLI. Fasc. I-II).

una consuetudine del tempo, a quell'immaginoso influsso dei pianeti sulla vita umana che troverà negli affreschi del palazzo di Schifanoia a Ferrara — che col codice stesso furon già posti in relazione — la sua più eletta manifestazione artistica (1). La disposizione è analoga nel codice e negli affreschi: in alto è raffigurata, coi segni dello zodiaco, la divinità che con quelli è messa in relazione; in basso e nella pagina di contro due scene, sempre popolose e animate, illustrano coi fatti l'influsso della divinità sulle cose di quaggiù, che quattro rozzi versi commentano (fig. 148). L'alluminatore, in possesso di limitatissime risorse tecniche, si raccomanda tuttavia per la spontaneità con cui ha raffigurato diverse scene. Le forme lunghe de' suoi personaggi, certe fogge di vesti mascoline in cui abbondano gli sbuffi nelle maniche e i bizzarri copricapi a pan di zucchero ricorderebbero l'arte e i costumi ferraresi. Ma la presenza degli stemmi sforzeschi, prevalenti forme artistiche e la presenza di azzurri intensi ci inducono a concludere che quasi sicuramente il manoscritto fu miniato a Milano, donde forse Anna Sforza, andata sposa a Ferrara, lo portò seco colà; ciò che spiegherebbe la sua presenza nel fondo sforzesco a Modena. L'impresa sforzesca del cane sotto il pino che occupa tutta la pagina che precede le miniature, preferita nel periodo di Francesco Sforza e del successore, il modo ingenuo di raggruppare le figure, il tipo delle semplici architetture dei fondi ci fanno credere che l'opera sia anteriore al 1480 circa. I colori son vivacissimi, con accostamenti stridenti di verdi, azzurri, rossi, gialli adoperati anche *a corpo* secondo l'uso dei miniatori, così che le pagine sembrano piccoli mosaici decorativi. Ma nella rappresentazione della natura l'artista, da buon lombardo, ha sentito tutta la poesia che emana dai vasti prati verdi solcati dai corsi d'acqua, dalle rive di un fiume sinuoso e solenne come il Ticino, fiancheggiate da castelli turriti. Egli s'è industriato a dar vivacità alla tragica scena del giustiziato che vuol contrastare con la quiete dei campi, a rendere con naturalezza le botteghe dove si affaticano

subtili ingiegni et ciaschun arte bella

i giuochi campestri e il fecondo lavoro dei villici, a dar maestà alle scene dell'ufficio divino e del tribunale regio. E s'è affaticato a far belle d'ori e di colori vivaci le vesti delle dame e le giornee dei cavalieri e a imprimer grazia e sensualità alla fontana di vita ispirata a più antichi esempi d'oltr'alpe: la famosa *fontaine de Jouvence* a cui i vecchi pieni d'acciacchi attingon vigore e forme giovanili (fig. 148). Ma il miniatore v'ha invece collocato le donne perchè all'acqua miracolosa persin le madri ritrovavano la verginità!

« Li riusians vient del flun de paradis,
Dex ne fist feme tant ait fait ses delis,
Que, s'ele boite de l'aige j seul petit,
Ne soit pucele comme au jour ke nasqui » (2).

---

(1) F. Harch (in *Jahrbuch der preuss. Kunstsamm.* Band. I, pag. 99 e segg.) — A. Venturi (in *Atti e Memorie della R. Dep. di Storia Patria per le Provincie di Romagna.* S. III, Vol. III. 1885, pag. 381 e segg.) — Gruyer. *L'art ferrarais.* Paris, 1897. Il manoscritto estense fu edito recentemente, a Modena nel 1913, in facsimile, con molta cura, dall'editore fotografo U. Orlandini di Modena, con prefazione illustrativa.

(2) Meyer. *Alexandre le Grand dans la litterature française du moyen âge.* Paris, 1886.

Fig. 147. — Miniatore lombardo. Una pagina del trattato *De Sphaera*. - Modena, Biblioteca Estense.

Ma il disegno sgangherato e scorretto, ben inferiore a quello dello stesso Cristoforo De Predis, non ha secondato tanta buona volontà nel modesto alluminatore.

Fig. 148. - Miniatore lombardo. La « fontana di gioventù » nel trattato *De Sphaera*. - Modena, Bibl. Estense.

Allo stesso periodo appartiene un delicato ignoto miniatore lombardo al quale è possibile attribuire un piccolo gruppo di ben conservati e piacevoli minii. Nell'Archivio di Stato di Modena quattro atti sforzeschi scritti e ornati a Milano nel 1476

Fig. 149. — Atto di donazione al duca di Ferrara
di una casa in Milano da parte di Bona e Gian Galeazzo Sforza,
12 luglio 1476.

Fig. 150.
Atto di matrimonio fra Alfonso d'Este e Anna Sforza
redatto a Milano, 26 maggio 1476.

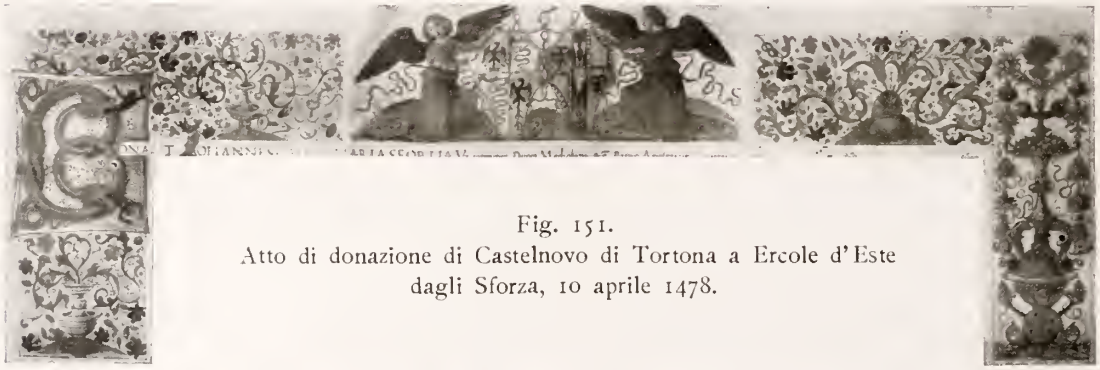
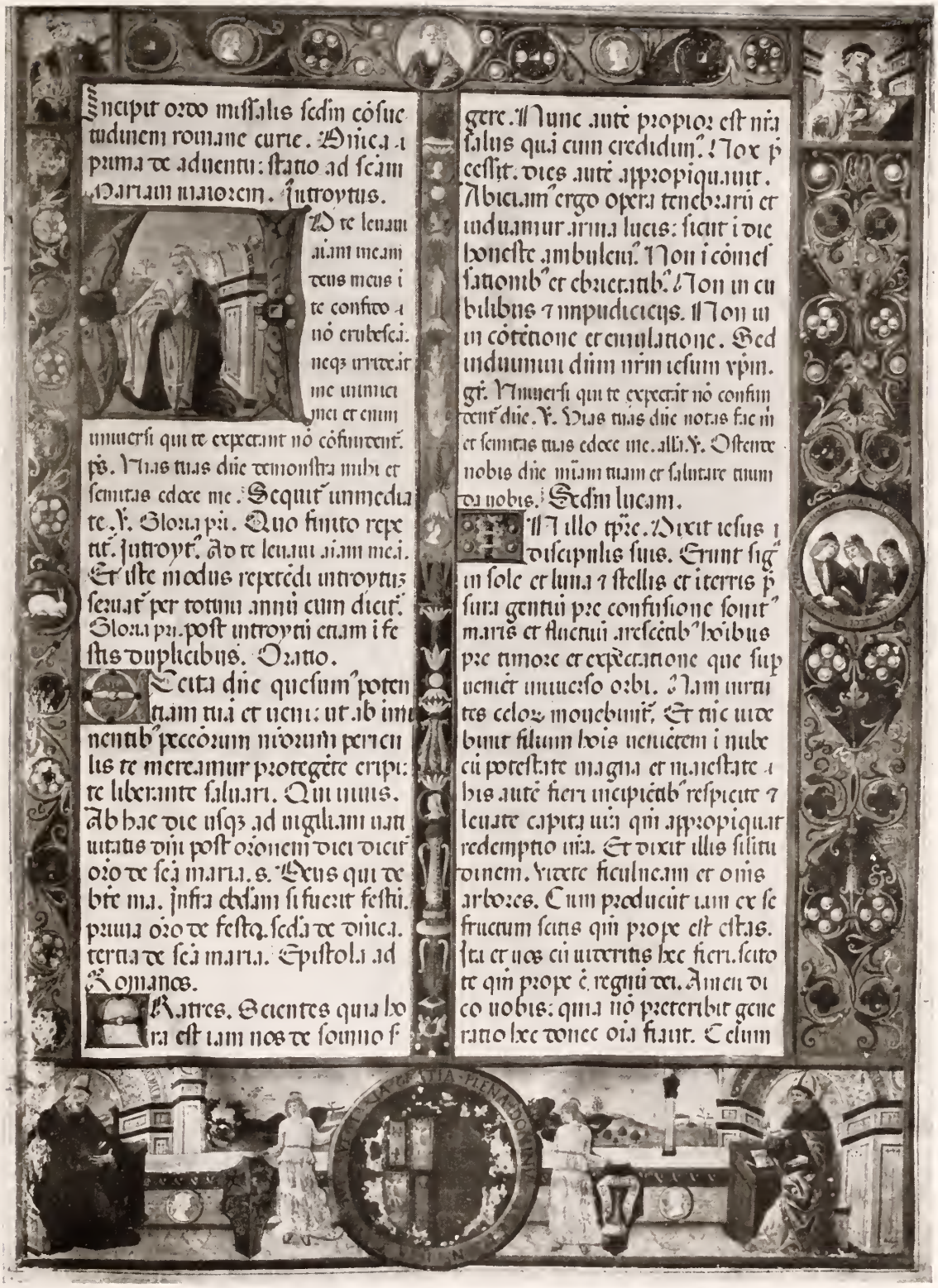


Fig. 151.
Atto di donazione di Castelnovo di Tortona a Ercole d'Este
dagli Sforza, 10 aprile 1478.

Fig. 152. — Elezione del duca Ercole d'Este a capitano e luogotenente generale
delle milizie sforzesche, 12 settembre 1478, Milano.
Modena, R. Archivio di Stato - Cancelleria Ducale.



Incipit ordo missalis secdm cõsuetudinem romane curie. Dnica a prima de adventu: statio ad scam Mariam maiorem. Introytus.

Ad te leuaui aiam meam deus meus i te confido ne erubescam neq; irrideant me inimici mei et enim uniuersi qui te expectant nõ cõfundentur. ps. Vias tuas dne demonstra mihi et semitas edoce me. Sequitur immediate. ℣. Gloria pri. Quo finito repetitur. Introyt. Ad te leuaui aiam meam. Et iste modus repetendi introytus seruatur per totum annũ cum dicitur. Gloria pri. post introytum etiam i festis duplicibus. Oratio.

Deita dne quesumus potentiam tuam et uenis: ut ab imminentibus peccorum meorum periculis te mereamur protegente eripi: te liberante saluari. Qui uiuis. Ab hac die usq; ad uigiliam natiuitatis dni post orationem diei dicitur oro de scta maria. s. Deus qui de bte ma. Infra ebdam si fuerit festiuitas oro de festo. sed a de dnica. tertia de sta maria. Epistola ad Romanos.

Fratres. Scientes quia hora est iam nos de somno surgere. Nunc autem propior est nra salus qui cum credidimus. Nox precessit. dies autem appropiquauit. Abiciamus ergo opera tenebrarum et induamur arma lucis: sicut i die honeste ambulemus. Non i comessationib; et ebrietatib; Non in cubilibus et impudicitiis. Non in contentione et emulatione. Sed induimini dnm nrm iesum xpm. gr. Universi qui te expectant nõ confundentur dne. ℣. Vias tuas dne notas fac mihi et semitas tuas edoce me. alla. ℣. Ostende nobis dne misericordiam tuam et salutare tuum da nobis. Secdm lucam.

In illo tpre. Dixit iesus discipulis suis. Erunt signa in sole et luna et stellis et in terris pressura gentium pre confusione sonitus maris et fluctuum arescentibus hominibus pre timore et expectatione que superueniet universo orbi. Nam uirtutes celorum mouebuntur. Et tunc uidebunt filium hominis uenientem i nube cũ potestate magna et maiestate. his autem fieri incipientib; respicite et leuate capita ura quia appropiquat redemptio ura. Et dixit illis similitudinem. Videte ficulneam et omnes arbores. Cum producunt iam ex se fructum scitis quia prope est estas. Sic et uos cũ uideritis hec fieri. scito te quia prope e regnũ dei. Amen dico uobis: quia nõ preteribit generatio hec donec oia fiant. Celum

Fig. 153. — L'*Incipit* del Messale di Anna Sforza. - Modena, Biblioteca Estense.

e 1478 offrono alluminature dovute alla stessa mano che dipinse il noto Messale d'Anna Sforza conservato nella Biblioteca Estense, nella stessa città (1) (fig. 149-152), e forse due diplomi sforzeschi dell'Ospedale di Milano (fig. a pag. 230 e 231, Vol. I).

Un artista della Cancelleria ducale che ricorda l'arte delicata degli Zavattari, piacevole nel colorire quanto poco vario nel comporre, ornò questi diplomi sforzeschi.

La stessa monotonia nelle decorazioni, qualche analogia in certi svolgimenti di fogliami marginali, analogo colorito e sopratutto, nella miniatura maggiore della Crocifissione, lo stesso modellar dei visi larghi a colori bruno caldi ci è sembrato ritrovare nel Messale d'Anna Sforza (2). L'impresa e il nome dell'antica proprietaria del prezioso messale che si vedon tuttora nel margine d'una pagina insieme alle imprese sforzesche lascian credere che si tratti precisamente del *messale de due messe scripto a penna in carta bona aminiato che Madonna Anna la portò da Milano* quando andò sposa a Ferrara e ch'è ricordato nel suo *Libro della Salvaroba* (1491-97) (3). Il messale, scritto con diligenza a due colonne, è ornato con gran ricchezza, ma con poca varietà di motivi (fig. 153-158 e Tavola V). L'*incipit* mostra un santo in manto rosso azzurro — il colore preferito dagli alluminatori milanesi — a profonde pieghe spezzate, una bella incorniciatura lungo i margini della pagina con le figure di quattro Beati e due angioletti reggenti lo stemma sforzesco estense e le imprese degli Sforza bianco vestiti, quasi diafani, con ampie trasparenti vesti, come quelle di che il Bergognone e Butinone amaron coprire le loro giovanili figure. Dietro le figurette si svolge

(1) Il più antico, del 26 maggio 1476, è l'istrumento del futuro matrimonio fra Alfonso d'Este e Anna Sforza redatto dal notaio e cancelliere del duca di Milano Giovanni Antonio de Girardis. Oltre una bella iniziale con la serpe sforzesca la pergamena si orna, nel margine superiore, di un leggiadro angiolo biondo, in veste azzurra, le ali rosso lacca, reggente, con le braccia aperte, gli stemmi dei due fidanzati. Del 12 luglio dello stesso anno è un atto *datum Mediolani* di donazione da Bona e Gian Galeazzo Sforza di una casa situata in Milano, presso il castello di Porta Giovia, a favore dell'Estense: e l'opera di minio si compone di un bel fregio a svolazzi a due colori che ricordano gli araldici *lambrequins* ch'escon da due vasi ansati, di un candeliere d'oro dai caratteristici rigonfiamenti e strozzature di tipo lombardo e sopratutto di due angioli biondi, l'uno in manto verde, l'altro in manto azzurro, che reggono gli stemmi delle due case amiche, nel bel mezzo del margine superiore. Al 10 aprile 1478 appartiene un atto di donazione di Castelnuovo di Tortona al duca Ercole d'Este da parte di Bona e Gian Galeazzo Sforza: atto provvisto di ricco sigillo in cera entro teca semisferica a imprese sforzesche, tuttora appeso alla pergamena da un cordoncino a treccia rossa e argento, con un fiocco. Nel margine superiore due angioli, biondi, ricciuti, sorreggono i due stemmi a *testa di cavallo* e son vestiti entrambi di manti d'azzurro intenso e portan lunghe ali rosse allucciolate. I soliti fregi a *lambrequins* e il solito candeliere, questa volta provvisto di frutti maturi nei ripiani da cui cadono vivaci festoni di frutta e di fiori, ornano due margini. Il diploma, elegantissimo, è ben degno dell'atto munifico ch'è destinato a ricordare. Finalmente l'atto (*datum Mediolani*) di elezione del duca Ercole a capitano e luogotenente generale delle milizie della duchessa Bona e del figlio — 12 settembre 1478 — è provvisto di un bel fregio a fogliami d'oro che si svolge nel fondo naturale della pergamena, di due candelieri d'oro con le fiamme rosse: alcuni vivacissimi putti nudi egregiamente disegnati e lievemente chiaroscurati all'acquarello son seduti sulle sporgenze dei candelabri. L'iniziale d'oro del nome della duchesea spicca su un bizzarro fondo ageminafo d'oro e di viola. Ma questa pergamena ha non poco sofferto del tempo e dell'accartocciamento (*).

(2) Biblioteca Estense, già VI. G. VI oggi T, 4, 11. La rilegatura, posteriore, è insignificante.

(3) A. Venturi. *Relazioni artistiche tra le Corti di Milano e Ferrara nel secolo XV* (in *Arch. St. Lomb.* 1885).

(*) Archivio di Stato di Modena. Cancelleria Ducale. Pergamene di Stato. Cassetta 26. Il diploma del 12 luglio 1476 è sotto vetrina.

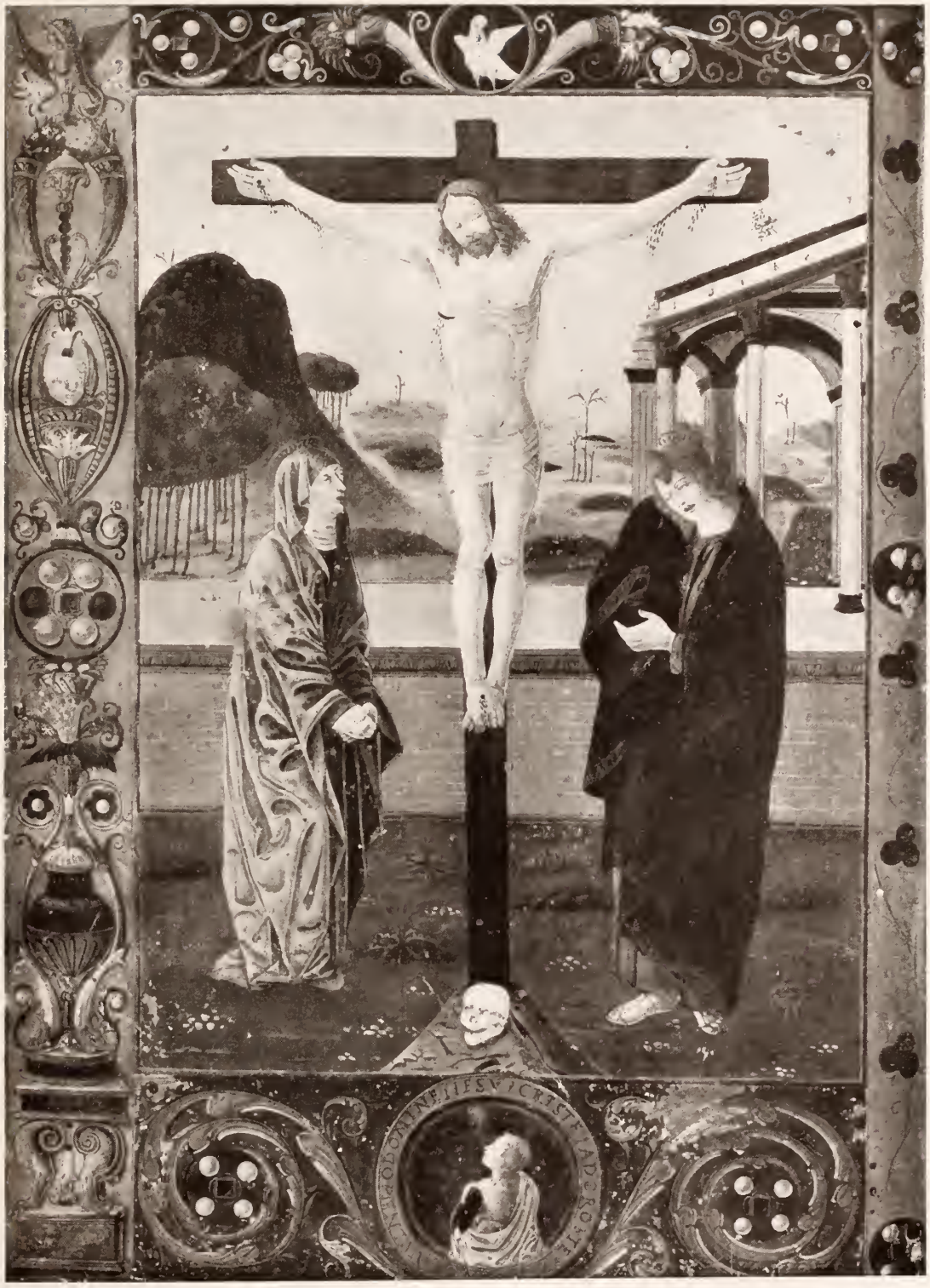


Tavola V. — Scuola lombarda. *La Crocifissione del Canone* nel Messale di Anna Sforza. Modena, Biblioteca Estense.

un paesaggio infantile, con certe collinette che sembran strati di sabbia, con rocce che sembran coralli. I margini inferiori delle altre pagine ornate presentano, in luogo degli stemmi, gruppi d'angioletti delicati, dai capelli gialli, le vesti rosso lacca o verdi, or

Fig. 154 a 158. — Particolari ornamentali nel Messale di Anna Sforza. - Modena, Biblioteca Estense.

in atto di cantare, or di pregare estasiati, su un bizzarro cielo talvolta scuro a stelle d'oro talvolta azzurro a nuvolette. Non di raro le volute cedono il posto a belle figurette di santi ispirati. Il *Magnificat*, l'*Adorazione dei Magi*, la *Crocifissione*, la *Resurrezione*, la *Trinità*, i *pescatori di Galilea*, gruppi di santi si susseguono nelle molte iniziali interne. L'inevitabile scena dei Messali, la *Crocifissione* a tutta pagina,

stridente nei colori senza trasparenza, poco espressiva, è certamente dello stesso artista, se pure a prima vista non sembri; artista che nel disegnare in grande è più che mai inceppato. Ma il modellare, le pieghe, i tipi dai visi larghi e bergognoneschi, i capelli gialli, le decorazioni son le stesse che ritornano in tutto il messale. A ornarlo l'artista si pose con zelo e con gran diligenza; ma s'andò infiacchendo di mano in mano che s'avvicinava alla fine, pur conservando altri suoi caratteri: delicatezza un po' leziosa nei visi con certe boccucce atteggiate a una smorfia, capelli lunghi lumeggiati di giallo, lunghe mani stentate, nei pilastri degli edifici certe curiose linee ornamentali che finiscono a crocette, piante e foglie lumeggiate d'oro e sopratutto una profusione di finissimi camei di sapore antico, di giri di perle e di diamanti quadri, di giri di fogliami convenzionali tolti al solito repertorio dei miniatori dell'Italia superiore o ideati come gli araldici *lambrequins*, a più colori, sul fondo naturale della pergamena. L'artista, è facile constatarlo, non può essere Antonio da Monza, come sospettò il Venturi: ma è di lui più antico, più timido, più schiavo della vecchia maniera dei miniatori. Basteranno i confronti fra i minii dell'uno e quelli dell'altro riprodotti da noi per persuadersene.

Frate Antonio da Monza.

La miniatura lombarda nel suo periodo d'oro culmina con un gruppo di opere elegantissime per le quali si fa da qualche tempo a questa parte il nome di frate Antonio da Monza. Vedremo presto come, a parer nostro, si sia troppo abusato del suo nome.

Se quell'Antonio da Monza che nel 1456 era massaro della Fraglia dei pittori in Padova (1) è una persona sola col nostro miniatore, questi avrebbe incominciato ben prima che non si credesse a lavorare; e l'arte sua, come quella del Foppa, di Butinone, di Zenale e di altri maestri lombardi che verso la metà di quel secolo s'iniziarono allo studio dell'arte sull'esempio dei pittori padovani, moverebbe da Jacopo Bellini e dal Mantegna. Accettando l'ipotesi del D'Adda, che quel Francesco di Antonio Corradini da Monza da lui ricordato sia della stessa famiglia del nostro miniatore, ci sarebbe noto anche il suo cognome (2). La famiglia Corradini era ed è tuttora monzese. D'altra parte se le opere che, in base a supposti confronti stilistici, vengono attribuite a frate Antonio da Monza realmente gli appartenessero, egli sarebbe fiorito molto più tardi del 1456 e precisamente nell'ultimo ventennio del Quattrocento.

La sola sua opera segnata è una miniatura della collezione Albertina di Vienna (fig. 159, 160-161 e tav. VI). Figura in un foglio staccato da un Messale o Pontificale di Papa Alessandro VI del quale reca il nome e il ritratto insieme alla preziosa indicazione, intorno all'arco superiore dello sfondo architettonico:

F. ANTONII DE MODOETIA MINORISTE OPVS · G · DE · *(gratia Dei?)*

L'opera è dunque da riportarsi al periodo del pontificato di Alessandro VI, dal 1492 al 1503.

Una scena centrale, la *Pentecoste*, ideata come un vero quadro, presenta la

(1) Moschini. *Della pittura in Padova.* Padova. 1826, pag. 24.

(2) Mongeri e D'Adda, op. cit. — Bradley. *Dictionary of miniaturist.* London. 1887-89. II, pag. 340.

Tavola VI. — Frate Antonio da Monza. *La Pentecoste.* Vienna, Collezione Albertina.

Vergine circondata da gli Apostoli, seduti in devoti atteggiamenti in un tempio a logge aperte ai lati di sapore bramantesco, leggiadramente ornato nei pilastri, nelle

Fig. 159. — Frate Antonio da Monza. La *Pentecoste* e il fregio marginale. Vienna, Collezione Albertina.

lesene, nelle trabeazioni, nell'absidiola del fondo. Dalle aperture laterali s'intravvedono altre logge aperte dietro cui s'innalzano, esili e verdi, alcuni alberelli. Sulle basi dei pilastrini, sull'arco centrale e sui laterali si profilano medaglioni di imperatori romani.

Nonostante qualche spontaneità di atteggiamenti e qualche ricerca di naturalismo in alcuni visi, l'artista si palesa un ben modesto assimilatore delle forme leonardesche e bramantesche insieme; egli sembra aver guardato sopratutto a Bramante nel riprodurre i visi larghi, paffuti, quasi gonfi; lo sfondo architettonico ricorda da vicino quello dell'incisione firmata di Bramante, con lo stesso muover d'archi e l'uguale

Fig. 160-161. — Particolari della *Pentecoste*.

absidiola centrale. Qualche atteggiamento delle figure del primo piano e la disposizione dei sedili marmorei ricordan da vicino una scena analoga del Bramantino ch'è nella chiesa della Madonna della Ghianda a Mezzana. Ma le pieghe spezzate, trite, le mani ossute difettose, rappresentano un'eredità dai vecchi pittori lombardi preleonardeschi. Il miniatore — come quasi tutti allora, men che gli eccellenti — è altrettanto stentato nel comporre la sua scena che spontaneo, vivace nelle decorazioni. « È assai difficile — esclamava ammirato il D'Adda parlando del fregio che fa cornice alla *Pentecoste* — descrivere la ricchezza, la varietà, la qualità di oggetti, di

composizioncelle, intrecci di fogliami, grappoli d'uva, leggiadri candelabrini, trofei guerreschi, scherzi bizzarrissimi di mostri, delfini, uccelletti e putti, combinazioni d'ornamenti del più squisito gusto, draghi e chimere, leoni alati, mascherette, carri, sfingi, ed altri animali simbolici, in mezzo a girari rabescati e varie tinte, col fondo compito di finissimo oltremare, con bei ritratti di figure, ora a colore, ora a monocromi d'oro, senza generarvi la più piccola confusione. »

Il D'Adda aveva attribuito al nostro miniatore le decorazioni dell'esemplare de *La Vita e le azioni di Giacomo Sforza* di Antonio Minuti piacentino, di mano di Bartolomeo Gambagnola cremonese che lo scrisse — com'è detto alla fine del volume — per ordine di Marchesino Stanga, segretario ducale, nel 1490, e ch'è oggi nella Biblioteca Nazionale di Parigi (n. 9941, oggi ms. it. 372); e del codice prezioso diede una diligente descrizione alla quale rimandiamo volontieri.

Sull'esempio del D'Adda, che credette di riscontrare nell'esemplare di Parigi le caratteristiche di frate Antonio da Monza, altri studiosi — A. Venturi (1), P. Kristeller (2), I. Colvin (3), A. Ratti (4) — attribuirono allo stesso miniatore numerose altre opere che sembraron loro presentare uguali caratteri. Anzi il Kristeller concluse che a lui appartenga anche un numeroso gruppo di incisioni che esamineremo a suo tempo. Ma i rapporti fra l'unico minio sicuro perchè firmato di frate Antonio da Monza e le altre miniature che gli vengono attribuite non reggono a un esame attento. Il Ratti stesso — che giustamente sospettò che quelle incisioni non debban spettargli perchè mostrano caratteri stilistici non suoi — non s'accorse che lo stesso può dirsi delle miniature. Solamente il Colvin — che concentrò il suo esame sul libro d'ore di Bona di Savoja del British Museum illustrato dal Warner (5) — fece delle riserve sull'attribuzione del Kristeller, pur notando analogia fra i diversi minii che vengon dati al frate monzese. Sono questi, oltre i ricordati, il diploma dell'assegno contradotale di Lodovico il Moro a Beatrice d'Este del 1494 (Londra, Museo Britannico. Add. ms. 21413), il frontispizio dell'esemplare della *Sforziada* di Giovanni Simonetta stampato a Milano nel 1490 (Londra, Museo Britannico), il « Pontificale » della Vaticana (Codice ottoboniano latino, n. 501), una miniatura con la Vergine, Sant'Antonio Eremita, Santa Caterina, un fedele e angioli e un'altra col Cristo sotto la croce, le pie donne e una devota, entrambe della collezione Goldschmidt a Parigi, l'atto di donazione di Lodovico il Moro al priore di Santa Maria delle Grazie a Milano, già nella raccolta D'Adda a Milano, oggi in quella Morgan a New-York (6), l'iniziale M con la *Visitazione* nel Gabinetto delle stampe a Berlino, dove altre due

(1) A. Venturi. *Il Pontificale di Antonio da Monza* (in *L'Arte*. I. 1898, pag. 154 e segg. e di nuovo *L'Arte*, 1899, pag. 114).

(2) P. Kristeller. *Fra Antonio da Monza incisore* (in *Rassegna d'Arte*. 1890. Novembre) e *Allgemeines Lexicon der bild. Künstler* di Thieme e Becker.

(3) I. Colvin. *Catalogue of early italian engravings preserved in the departement of prints and dravings in the British Museum by* A. Mayger Hind. London, 1910.

(4) Sac. A. Ratti. *Frate Antonio da Monza incisore?* (in *Rassegna d'arte*. 1912, agosto-settembre).

(5) G. F. Warner. *Miniatures and borders from the Book of Hours of Bona Sforza Duchess of Milan in the British Museum*. London. British Museum. 1894. Il Warner descrisse diligentemente queste e altre opere del gruppo stesso.

(6) Riprodotto in *Archivio Storico Lombardo*, 1874, frontisp. e dal Müntz *Hist. de l'Art. p. la Ren.* II, p. 303) e meglio nel Catalogo della libreria De Marinis di Firenze. 1908.

miniature vengon pure attribuite, per quanto non con generale consenso, a frate Antonio da Monza, e alcuni frammenti di un libro miniato esposti sotto vetrina nella Galleria degli Uffizi. E il Colvin v'aggiunge adirittura la *Grammatica di Donato* e il *libro del Jesus* della Trivulziana che descrivemmo già nel primo volume. Finalmente s'attribuirono allo stesso miniatore alcuni minii staccati — una *Resurrezione*, un'*Adorazione*, una *Cena* — che andaron vendute all'asta a Vienna nel maggio del 1889 con la collezione Klinkosch e finirono a Stoccarda (1), se pur non si tratta delle stesse di Berlino; e finalmente un fregio marginale che si conserva nella collezione Albertina a Vienna.

Il fardello d'opere assegnate dalla critica moderna al povero frate — che probabilmente fu soltanto un buon dilettante del minio per ingannar le lunghe ore di solitudine della cella — non potrebbe dunque esser maggiore. Ma, se ben si guardi, il fardello si assottiglia e ritorna alle più modeste proporzioni: un'opera sola. Le altre non le assomigliano che superficialmente.

Esaminiamo, per prime, le figure. Nè gli atteggiamenti, nè le forme, nè i tipi della *Pentecoste* firmata corrispondono a quelli del gran gruppo. I visi degli Apostoli e della Vergine nella miniatura del frate — rotondi, quasi gonfiati — non hanno affatto la vivacità, la nervosità, il modellato asciutto, ossuto, nelle larghe mandibole, nei menti acuminati che vediamo nel libro d'ore di Bona, nella Grammatica di Donato, nel libro del Jesus, nel « Pontificale » Vaticano, nei due frammenti del Goldschmidt, nei frammenti degli Uffizi. I quali appartengono tutti evidentemente ad un altro, tuttora ignoto miniatore che ripetè costantemente i visi scarni, asciutti, come sofferenti, incorniciati da stranissime capigliature che sembran serpentelli: mentre il frate ha segnato i bianchi capelli dei vecchi apostoli e le bionde rare ciocche degli angioletti reggenti il ritratto del papa e l'effigie del Redentore come tante virgolette lievi, sicchè le teste degli angioletti sembran coperte di lana.

Adolfo Venturi stesso, il quale pur assicura che il rapporto fra il minio firmato e tutti gli altri « c'è ed è sicuro », è costretto a convenire, verso la fine del suo scritto, che « la rappresentazione della *Pentecoste* potrebbe lasciar sorgere qualche dubbio sulla identità stilistica » da lui presentata. E spiega l'anomalia col fatto che Antonio da Monza, miniando la *Pentecoste*, si sarebbe ispirato « ad evidenza » a una grande pittura della scuola di Leonardo, che non precisa. « Negli ornati invece si abbandonò alle sue abitudini e ripetè le forme consuete » (2). Ma egli non s'accorge che nello stesso repertorio, ricco ed elegante, di motivi ornamentali del bellissimo fregio della cornice che racchiude la *Pentecoste* si cercherebbero invano i motivi del gruppo dell'anonimo: motivi questi ultimi men delicati, men personali di quelli; così che i fregi del libro d'ore di Bona sembran tolti al repertorio delle silografie e delle incisioni in rame destinate ai frontispizi dei libri. Più eleganti e varie sono le candelabre della *Sforziada* quali l'alto tema consigliava, tolte verosimilmente dai fregi marginali delle incisioni di Zuan Andrea, ch'ebbero divulgazione e carattere didattico.

(1) *Arch. St. Lomb.* 1889, pag. 511.

(2) A. Venturi. *Il Pontificale di Antonio da Monza nella Biblioteca Vaticana.* (L'*Arte*. I. Marzo-maggio) dove descrisse accuratamente le miniature del Pontificale riproducendone le maggiori con quelle della raccolta Goldschmidt.

Il " maestro del libro d'ore di Bona di Savoia „ e altri anonimi.

All' anonimo che chiameremo il *maestro del libro d'ore di Bona*, l'opera sua più completa e varia (fig. 162-168 e fig. a pag. 247 e 260 del Vol. I) appartengono indubbiamente anche il « Pontificale » Vaticano, le miniature della raccolta Goldschmidt illustrate da A. Venturi, la *Sforziada* di Londra (fig. 169) e l'esemplare di Parigi

Fig. 162. — Miniatura nel libro d'ore di Bona di Savoia. - Londra, British Museum.

(Tav. fra pag. 584 e 585 del Vol. I), i frammenti della Galleria degli Uffizi che qui possiamo offrire ben riprodotti (fig. 170-177), un diploma dell'imperatore Massimiliano in favor del Moro scritto e miniato a Milano nel 1497, da noi rintracciato nell'Archivio di Stato milanese (fig. 178), un minio (staccato da un manoscritto) con la Vergine, il Bambino e santi del Museo Civico di Pavia (fig. 183) (1).

Un piccolo gruppo a sè formano invece la *Vita di Giacomo Sforza* della Biblioteca Nazionale di Parigi (1491) (fig. 179 e 180) e il diploma dell'assegno contro-

(1) La indicò Lionello Venturi. L'*Arte*. Maggio-luglio 1903. Ne offriamo per la prima volta la riproduzione.

Fig. 163-164. — Miniature nel libro d'ore di Bona di Savoia. - Londra, British Museum.

Fig. 165-166. — Miniature nel libro d'ore di Bona di Savoia. - Londra, British Museum.

Fig. 167-168. — Miniature nel libro d'ore di Bona di Savoia. - Londra, British Museum.

LIBRO PRIMO DELLA HISTORIA DELLE COSE FACTE DALLO INVICTISSIMO DVCA FRANCESCO SFORZA SCRIPTA IN LATINO DA GIOVANNI SIMONETTA ET TRADOCTA IN LINGVA FIORENTINA DA CHRISTOPHORO LANDINO FIORENTINO.

FRAN·SFOR·VIC·DVX·M·IIII·PATER PATRIÆ

NE TEMPI CHE LA REGINA GIOVANNA SEconda figliuola di Carlo Re regnaua: perche era succeduta nel regno Neapolitano a Latislao Re suo fratello: elquale partì di uita sanza figliuoli: Alphonso Re daragona con grande armata mouendo di Catalogna uenne in Sicilia: Isola di suo Imperio. La cui uenuta excito gli huomini del Neapolitano regno a uarii fauori: & a diuersi consigli: & non con piccoli mouimenti di quel regno: Impero che Giouãna Regina per molti & uarii suoi impudichi amori era caduta in sõma infamia. Et desperandosi che lei femina potessi adempiere lofficio del Re: & administrare tanto regno: secie a se marito Iacopo di Nerbona Conte di Marcia: elquale per nobilita di sangue: & belleza di corpo: ne meno per uirtu era tra Principi di Francia excellente. Ma accorgendosi in breue che quello desideraua piu essere Re: che marito: & quella non molto stimaua: mosso da feminile leuita lo rifiuto: & priuo dogni administratiõe. Questo fu cagione chel suo regno: elquale per sua natura e prono alle dissensioni & discordie: arrogendouisi e nõ honesti costumi della Regina: ritorno nelle antiche factioni & partialita: & comincio ogni giorno piu a fluctuare & uacillare. Erano alcuni a quali nõ dispiaceua la signoria della dõna: perche benche il nome fussi in lei: loro nientedimeno comãdauono. Altri desiderauano che Lodouico tertio Duca dangio: figliuolo di Lodouico elquale era nomato Re di Puglia: & di uiolante nata della Reale stirpe daragonia: fussi adoptato dalla Regina. Costui poco auãti pe conforti di Martino tertio sõmo Pontefice: & di Sforza Attendolo excellentissimo Duca in militare disciplina: & padre di Francesco sforza de cui egregii facti habbiamo a scriuere era uenuto a liti di Campagna: Et cõgiuntosi Sforza: hauea mosso guerra alla Regina. Ma quegli che repugnauano a Lodouicho: metteuano ogni industria: che Alphonso fussi adoptato in figliuolo della Reina: accio che in Napoli fussi tal Re: che con le sue forze & di mare & di terra potessi resistere alla possa de Francioſi. Adunque in cosi uehemẽte contentione de baroni: & piu huomini del regno: Alphonso chiamato dalla Reina in herẽde & compagno del regno: diuene nõ solo illustre: ma anchora horribile: Et el nome Catelano elquale insino a quegli tempi nõ era molto noto & celebre se non a popoli maritimi: ma inuiso & odioso: comincio a crescere: & farsi chiaro. Ma & da Lodouico & da Sforza tanto ogni giorno piu erono oppressi: el Re & la Regina: che diffidãdosi nelle proprie forze: conduxono Braccio Perugino: el quale era el secondo Capitano di militia in Italia in quegli tẽpi cõ molte honoreuoli cõditioni: & maxime

Fig. 169. — Maestro del libro d'ore di Bona. *Sforziada* di Giovanni Simonetta. Ed. di Milano 1490. - Londra, British Museum.

dotale del Moro, del Museo Britannico (fig. fra pag. 408 e 409, Vol. I). In questi due minii i putti hanno forme gonfie, lunghi ventri adiposi, capelli che sembran parrucche a bioccoli di lana, e i fregi marginali ripetono grosse bacche, chimere poste di fronte, cartelli, vistose perle che sembran vitree, fondi a due colori: tutto un repertorio

Fig. 170-173. — Maestro del libro d'ore di Bona. - Frammenti nella Galleria degli Uffizi.

comune a molti miniatori ma che non ritorna nel gruppo precedente. I piccoli ritratti nei tondi son quanto di più squisito abbia offerto l'arte del minio in Lombardia.

Un ultimo gruppo finalmente — che non ha rapporti coi precedenti — è offerto da alcuni minii del *libro del Jesus* e della *Grammatica di Donato* e dall'atto di donazione ducale al Priore di Santa Maria delle Grazie.

Abbiamo descritto a suo tempo (Vol. I, pag. 446 e seguenti) i due piacevolissimi codicetti trivulziani composti e ornati per l'educazione del piccolo Massimiliano,

figlio di Lodovico il Moro. Osservando le riproduzioni che ne abbiam dato e confrontandole con quelle dei diversi gruppi che abbiam testè ricordato è facile constatare che non tutte appartengono al miniatore del libro di Bona — il pseudo Antonio da Monza — come altri ha creduto. Nel libro del *Jesus*, scritto intorno al 1496, il ritratto del principesco fanciullo a cavallo (fig. pag. 446-447, Vol. I) e la scena della

Fig. 174-177. — Maestro del libro d'ore di Bona. - Frammenti nella Galleria degli Uffizi.

merenda fra le donzelle della Corte, Beatrice, Cecilia, Caterina (fig. pag. 451 ivi) appartengono a un modestissimo alluminatore, al quale spetta anche la decorazione dell'opera di Luca Paciolo della Biblioteca di Ginevra (fig. 181) con la scena della presentazione del libro al Moro (1). Questo modesto artista non va confuso con nessuno dei precedenti. Egli disegna le teste grosse come di fantocci, imbambolate, con

(1) L'esemplare di Ginevra, l'originale de *De la divina proportione* che fu presentato da fra Luca Paciolo a Lodovico il Moro che v'è raffigurato insieme al frate, è diligentemente illustrato nella *Bibliothèque de l'École de Chartres*. Vol. LXXII, 1911, livr. 5 e 6, pag. 596 e segg.

certe ombre profonde nel cavo dell'occhio lagrimoso, è impacciato nel comporre, scorretto nel disegnare. Nella scena della merenda le figure delle donzelle non potrebbero esser più infelicemente eseguite. Di ben più esperto artista son le altre scene dello stesso libercolo, ideate come altrettanti quadri: la presentazione del piccolo Massimiliano all'imperatore in un ameno luogo aperto degradante in un lago lombardo che ricorda quello di Como, a carte 6 r. e il piccolo principe in atto di giuocar con gli uccelli e con le lucertole, a carte 9, t. (fig. a pag. 448-449, Vol. I). La prima di queste due miniature si raccomanda veramente per lo splendore del colorito luminoso sapiente di lievi sfumature, per la felicità della composizione, per la correttezza del

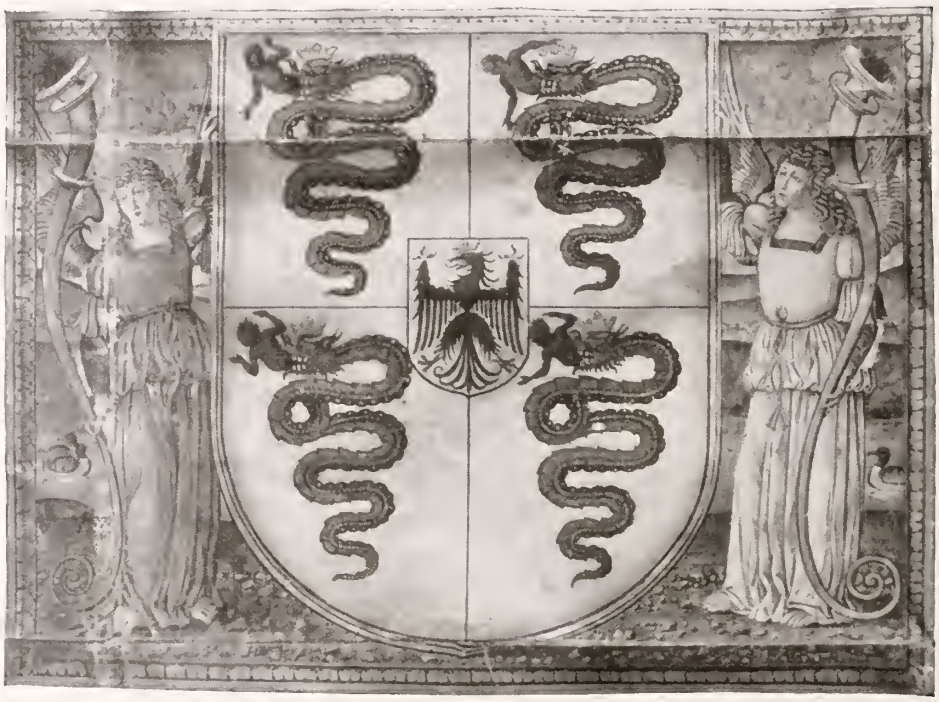
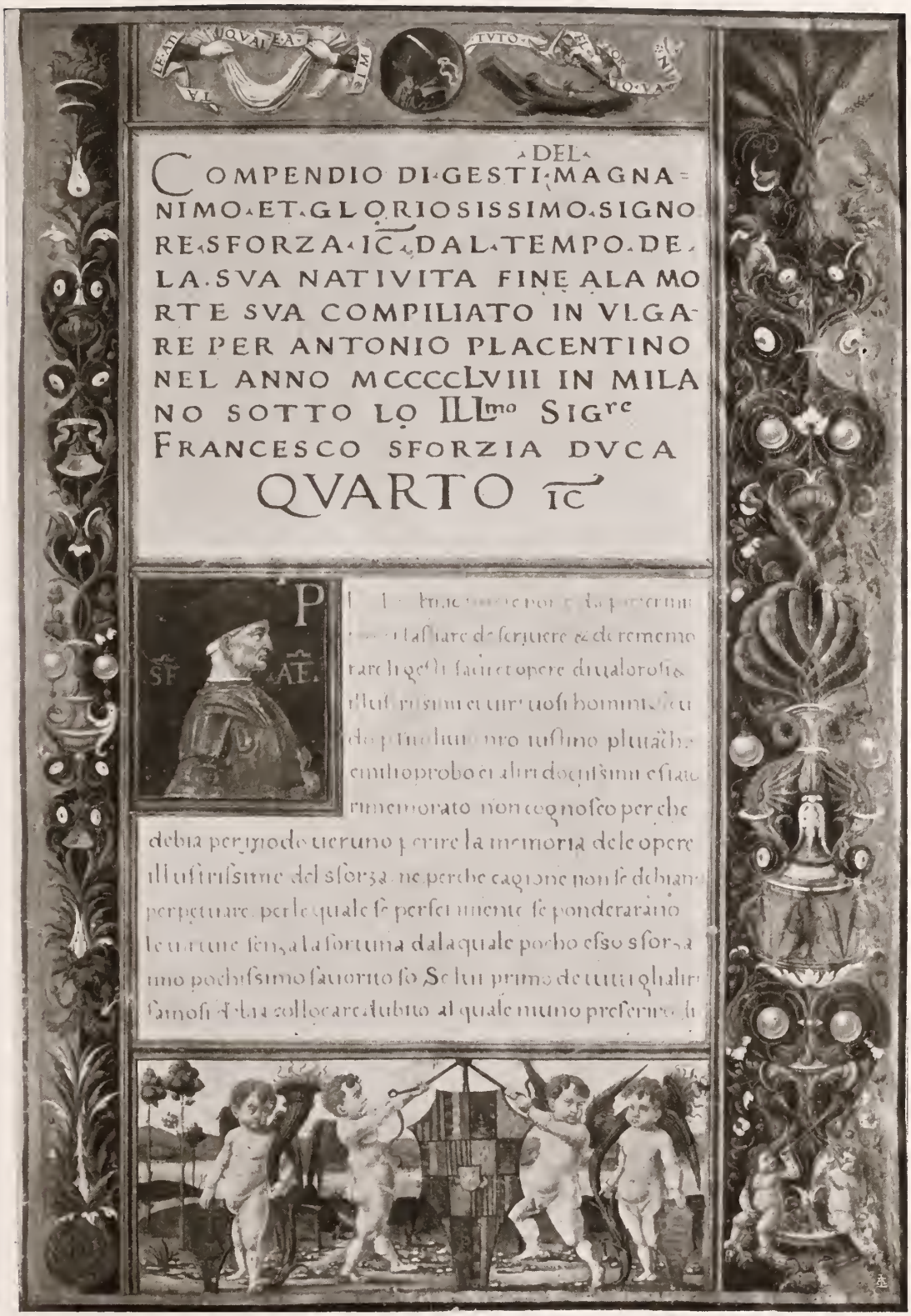


Fig. 178. — Maestro del libro d'ore di Bona. Diploma di Massimiliano imperatore (1497). Milano, R. Archivio di Stato.

disegno, così da meritare d'essere avvicinato ai prodotti migliori degli artisti della scuola leonardesca e più precisamente a quelli del Solari (V. tavola a colori).

La Grammatica di Donato fu ornata da ben tre diversi alluminatori. Ad Ambrogio De Predis — lo vedemmo e già l'aveva osservato il Morelli benchè equivocasse nella citazione del volumetto — appartengono il ritratto a tutta pagina di Massimiliano Sforza (un tempo attribuito a Leonardo stesso!) e quello di Lodovico il Moro, da noi descritti e riprodotti a suo tempo. Di un grossolano alluminatore è invece la scena del piccolo principe che va a scuola coi compagni che si azzuffano (fig. pag. 452-453, Vol. I), benchè l'incorniciatura e i due putti reggenti la cartella richiamino ancora l'arte del maestro del libro d'ore di Bona. Quanto al minio a carte 26, t., col principino seduto a mensa sotto una tenda in un giardino, insieme a numerosi suoi compagni, è facile notare che i caratteri che vi appaiono si cercherebbero invano in altre miniature dei diversi gruppi ricordati. Le figure troppo piccole



COMPENDIO DI GESTI DEL MAGNANIMO ET GLORIOSISSIMO SIGNORE SFORZA IC DAL TEMPO DELA SVA NATIVITA FINE ALA MORTE SVA COMPILIATO IN VLGARE PER ANTONIO PLACENTINO NEL ANNO MCCCCLVIII IN MILANO SOTTO LO ILLmo SIGre FRANCESCO SFORZIA DVCA QVARTO IC

Fig. 179. — Anonimo. Vita di Francesco Sforza (1491). - Parigi, Biblioteca Nazionale.

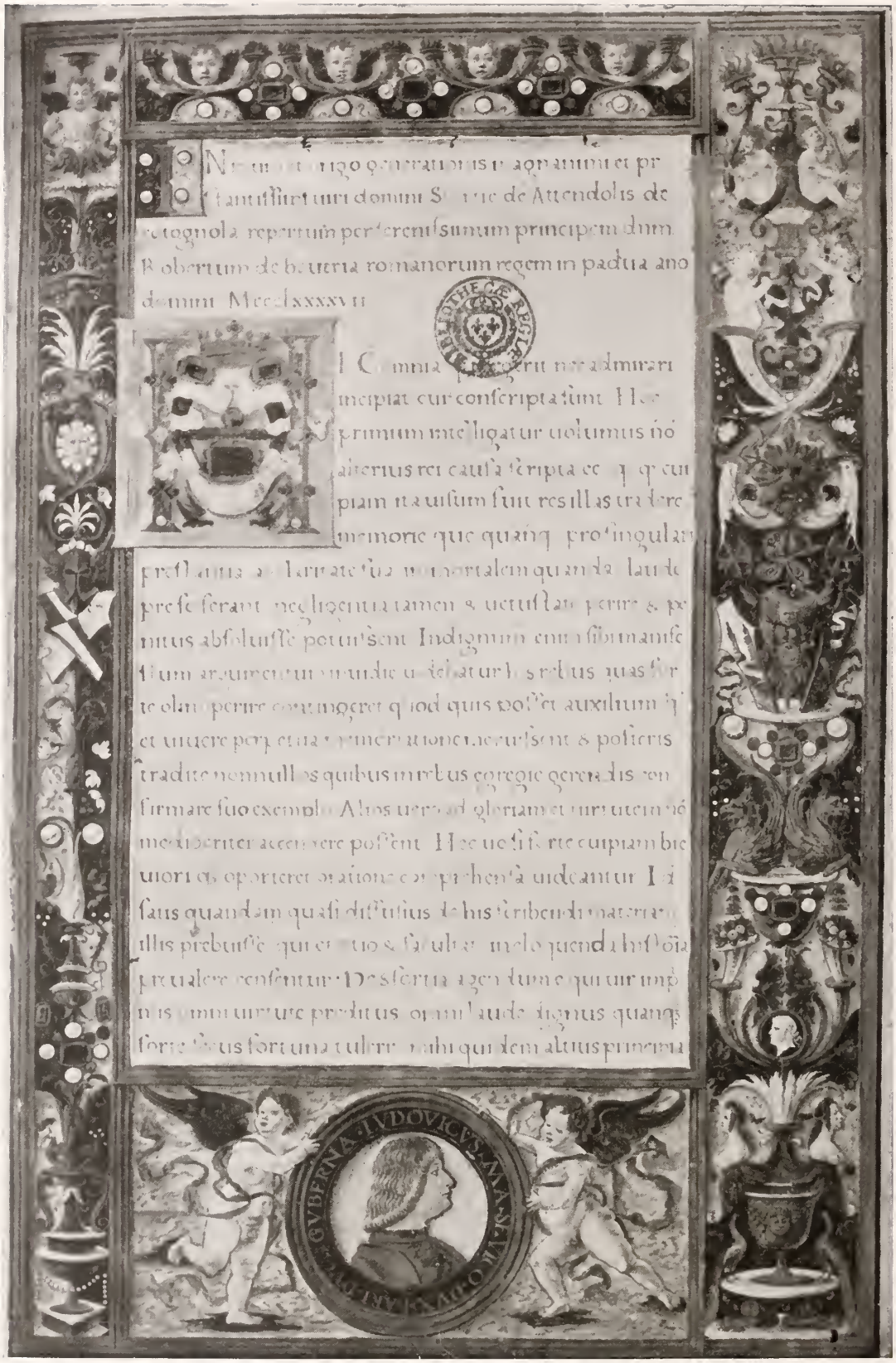


Fig. 180. — Anonimo. Vita di Francesco Sforza (1491). - Parigi, Biblioteca Nazionale.

dei fanciulletti e quelle dei donzelli hanno, fra l'altro, certe bizzarre capigliature lumeggiate a punterelli chiari che ritornano nel terreno, nei cespugli, negli alberi lontani rotondi come palle. Tutte le altre piccole scene — Massimiliano Sforza a cavallo co' suoi (Tav. a colori fra pag. 452-453, Vol. I), l'educazione del principe (fig. a pag. 456-457, Vol. I), il suo trionfo (fig. a pag. 460-461, Vol. I), il suo dibattersi fra la Virtù e la donna « de vizii » (ibid.) e la pagina coi vessilliferi e la bella iniziale figurata (fig. a pag. 462-463, Vol. I) — sono evidentemente del miniatore del libro d'ore di Bona. Non deve far troppa meraviglia così molteplice attività in un solo manoscritto quando si pensi al tempo, alla pazienza che ogni pagina richiedeva e si rifletta agli usi invalsi in Lombardia nel campo dell'arte e di che s'è visto più volte. E basterebbe un confronto fra queste scene frivole ma vivaci della grammatica — con figure che sembran meduse tanto le chiome a serpentelli care all'ignoto alluminatore si sono allungate e con quei panni a pieghe nervose, profonde — e la sola opera firmata di frate Antonio da Monza, tutta composta nelle figure, e tranquilla,

Fig. 181. — Miniatore del *libro del Jesus*. Luca Paciolo presenta al Moro l'opera sua. Biblioteca di Ginevra.

quasi timida nell'esecuzione a tocchettini e punterelli, per persuadersi che l'attribuzione a costui delle prime e delle altre non regge.

Ma pure senza vantare al suo attivo la *Pentecoste* il miniatore del maggior gruppo di opere ricordate si raccomanda per qualità piacevoli di compositore e di decoratore. Egli seppe rompere la monotonia de' suoi caratteri stilistici con qualche felice trovata di sano naturalismo, con belle composizioni ornamentali, con squisite delicatezze di esecutore. Nell'aggruppare i putti nudi in un margine della *Sforziada* riprodurrà il giuoco in voga della « mano calda »; nell'affollare i fedeli dinnanzi al santo in faldistorio nel libro d'ore di Bona riuscirà a riprodurre felicemente i tipi e le acconciature dei villici di cui si stendono intorno le borgate turrite; nella scena della tonsura in un minio del « Pontificale » darà ai fanciulli inginocchiati una fresca ingenuità di pio raccoglimento. Nei due libercoli pel principesco rampollo, libero dalle pastoie dei canoni e della tradizione l'artista rivela una felice percezione della

vita. Nella Gramatica di Donato il fanciullo a cavallo, elegantissimo nella sua *divisa* sforzesca, che si pavoneggia dinnanzi alla fanciulla accorsa alla finestra, o che ammaestra il cagnolino o addestra il falchetto o, magari, si addormenta alla lezione del pedagogo; il buffone che s'intromette fra il maestro e l'allievo con un gran cerchio in mano, son scenette gustosamente ideate. Nel colorire l'artista usò toni di una rara vivacità, benchè abusasse di accostamenti non sempre felici, ben lontano, in ciò, dal suo collega delle migliori scene del libro del *Jesus* ch'è il maggiore rappresentante dell'arte del minio in Lombardia, così da sospettarsi che fosse, più che decoratore di libri, un pittore vero e proprio. Il miniatore del libro d'ore di Bona si rivela uno squisito colorista, conscio di tutti i segreti tradizionali dell'arte sua, nel magnifico esemplare della Storia di Francesco Sforza del Simonetta ch'è a Londra e meglio nell'altro, del tutto analogo, ch'è nella Biblioteca Nazionale di Parigi. L'inquadratura dell'inizio di quest'ultimo (fig. fra pag. 584 e 585, Vol. I), coi ritratti di Francesco, di Giangaleazzo e, in basso, le allegorie del buon governo del Moro, è un portento di vivacità e di delicatezza insieme. Le candelabre d'oro a perline e fiori, il medaglione col ritrattino del giovane Giangaleazzo, — biondo, il corpetto verde, le maniche di broccato d'oro, su un fondo di lacca e stellette, — il ritrattino di Francesco I — un po' calvo, brizzolato, in corpetto azzurro, — nel margine inferiore il Moro e il nipote, classicamente vestiti con gran lucicchio d'oro sulle vesti azzurre e verdi, il paesaggio freschissimo col mare nel mezzo, di un azzurro intenso degradante all'orizzonte, son piccoli capolavori d'eleganza che daranno all'occhio un godimento poche volte concesso dall'arte del minio anche di altre scuole. Analoghi caratteri coloristici — con predominio di un tenue rosso mattone delle carni nelle parti scure mentre le chiare son bianche, quasi del tono della pergamena e i capelli gialli di un rosso lacca nei fondi, delle luci biaccose negli ornati, degli azzurri intensi nelle vesti e negli sfondi mentre le candelabre spiccano su più colori — ha il libro d'ore di Bona di Savoia, superbo di colori vivaci e d'ori. È difficile dare idea a parole della brillantezza delle varie scene che si succedono nel libercolo: in particolar modo nell'*ultima Cena*, in cui la figura di Gesù trionfa in ricco manto rosso allucciolato, in quella del San Gregorio che è la ricostruzione della cella di un dotto e d'un raffinato insieme; e dire dell'eleganza dei fregi marginali per quanto non tutti squisiti, così che il Warner che illustrò il bel libro dubitò nell'intervento d'altra mano. Egli propose l'attribuzione — non accettabile tuttavia — dei minii migliori ad Ambrogio De Predis.

Maggior vivacità di toni ma minor delicatezza di sfumature è offerta da un altro codice della Biblioteca Nazionale di Parigi: le geste di Giacomo Sforza (ms. it. 372) che non attribuiamo, s'è visto, al maestro del libro d'ore di Bona, ma ad altro ignoto che molto gli si avvicina. Contrariamente all'uso del precedente miniatore, questi s'è valso del color naturale della pergamena nei colori carnicini dei putti e dei cherubini collocati a profusione nei margini esuberanti: ma dando ai putti nudi che reggono il medaglione di Lodovico il Moro ali rosse li ha appesantiti e ha profuso l'azzurro nel fondo del ritratto, nei fondi alternativamente di rosso e di azzurro delle candelabre piuttosto alla moda fiorentina che lombarda. A fol. 4 trionfa il ritratto del fondatore della signoria sforzesca a cavallo, il *fulmen belli*, in armatura forbita, berretto rosso e il bastone del comando (Vol. II, fig. 517). L'incorniciatura, nella pagina di contro, ricca di motti sforzeschi presenta una superba varietà di motivi ornamentali che, nei tipi, nelle sagome stesse, nelle forme dei putti dalle gambe tozze, dai capelli ricciuti anzichè a serpentelli come nel gruppo maggiore, non ci autoriz-

zano a pensare all'arte del maestro del libro d'ore di Bona e tanto meno ad Antonio da Monza. Del tutto simili sono i due genietti nudi, con certo ugual ricciolo ribelle sulla fronte, che reggon lo stemma del Moro e di Beatrice nel diploma ducale ch'è nel British Museum (fig. fra pag. 408 e 409, Vol. I). In queste forme di putti nudi troppo paffuti e troppo gonfi, che ricordano i piccoli compagni nei quadri di Bernardino dei Conti e del « maestro della pala sforzesca », l'arte lombarda si rivela meglio che nelle leggiadre decorazioni appartenenti a un repertorio ormai comune agli alluminatori di mezza Italia, popolarizzati dalle grottesche di moda e dalle incisioni.

Fig. 182. — Miniatura. La *Crocifissione*. - Milano, Galleria Borromeo.

Nella galleria Borromeo, a Milano, una miniatura staccata da un messale — a giudicar dalla scena che rappresenta, la *Crocifissione*, a tutta pagina — è ivi attribuita a frate Antonio da Monza. Ma anche a giudicare dalla modesta riproduzione nostra (ricavata da una mediocre fotografia, la sola ch'è stata messa a nostra disposizione) (fig. 182) è facile constatare che nè il frate, nè il maestro del libro d'ore di Bona debbono avervi messo mano. Vivace di colore, incerta nel disegno, par eseguita da un seguace dell'artista che ornò il *Compendio di gesti* dello Sforza nella Biblioteca di Parigi e l'atto dotale di Beatrice ch'è a Londra.

* * *

Chi fu l'ispiratore dell'opera abbondante del maestro del libro d'ore di Bona di Savoia?

Paul Kristeller, ritenendolo una persona sola — come s'è visto — con frate Antonio da Monza, credette riscontrare stretti rapporti d'arte fra le miniature sue e un numeroso gruppo di incisioni di cui offrì l'elenco e che esamineremo a suo tempo (1). E concluse che mentre le prime opere di minio rivelano nelle forme più magre e dure, nelle pieghe più semplici, diritte e angolose d'essere attaccate allo stile dell'antica scuola pittorica lombarda, le successive invece mostrerebbero l'influenza di Leonardo da Vinci e di Bernardino Luini. Ma quest'ultimo nome fu fatto certo senza ricordare che l'inizio dell'attività artistica del pittore non vien riferito oggi a prima del 1500. Il ricordo documentato più antico è del 1512. Le miniature in questione appartengono invece all'ultimo decennio del Quattrocento. E poichè rapporti fra l'arte del miniatore e quella del pittore non mancano, noi ne concluderemmo che il secondo s'ispirò al primo o meglio alle incisioni che il Kristeller attribuisce al miniatore. Lo scrittore stesso, credendo trovare fra i minii e il gruppo delle incisioni non soltanto le relazioni esteriori che vi sono evidenti, ma anche l'uguale « scrittura » bizzarra del tratto e del disegno, concluse che non soltanto l'idea ma l'esecuzione stessa delle incisioni spetta a una persona sola: Antonio da Monza. Qualche volta tuttavia questi avrebbe inciso in collaborazione con Zuan Andrea, che il Kristeller vorrebbe esser stato seguace, a Milano, del frate miniatore e incisore (2). Il già grave fardello d'opere del frate veniva così ad accrescersi a dismisura. Quando si rifletta al gran numero di miniature e tutte popolose e diligenti e con gran lavorìo di motivi ornamentali, quando si rifletta che, a detta dello stesso critico tedesco, l'esecuzione dei minii e delle incisioni — quasi tutte, per di più, di dimensioni grandissime — si mostra pur diligente e fine, se ne dovrebbe concludere che l'attività del frate e artista multiforme ha quasi del prodigioso.

Ma noi non possiamo condividere l'opinione del Kristeller. Non tanto per considerazioni storiche quanto per ragioni di confronti stilistici ci siam convinti che il miniatore che si raccomanda pel libro d'ore di Bona di Savoia non è una persona sola con l'ignoto incisore ma n'è il seguace più fedele, qualche volta pedissequo: ciò che spiega la confusione fatta.

V'è nella collezione del Museo Civico Malaspina a Pavia — s'è visto — una miniatura (la Vergine col Bambino, San Giovannino fra San Pietro e San Paolo) che, per quanto un po' fiacca in confronto al libro d'ore, si palesa opera indubbia della stessa mano che eseguì queste ultime (fig. 183), (3). Le stesse forme della miniatura di Pavia, gli stessi tipi delle figure, i capelli a biscioline, il terreno cosparso di innumerevoli sassolini disposti con artificio, le case del fondo bucate da gran finestre

(1) P. Kristeller. *Fra Antonio da Monza, incisore* (in *Rassegna d'arte*. Novembre 1901) e recentemente nel volume *Die lombardische Graphik der Renaissance*. Berlino. B. Cassirer 1913.

(2) P. Kristeller. *Die lombardische Graphik*, cit.

(3) L'avvertì giustamente, come già osservammo, Lionello Venturi (loc. cit.), il quale tuttavia cadde nell'errore comune attribuendo tutti quei minii al frate e non avvertì le relazioni indubbie fra le miniature da lui indicate e l'incisione, ciò che gli avrebbe valso a chiarir le cose.

trifore si ritrovano negli altri minii: si veda specialmente la bella scena della Madonna in trono fra angioli e santi della raccolta Goldschmidt di Parigi, giustamente aggiunta al gran gruppo da A. Venturi. Orbene, la miniatura di Pavia, nella sua scena principale del centro, è riprodotta tal quale da una incisione anonima della raccolta Ambrosiana nella quale, in luogo dei due Apostoli, sono Santa Lucia e Sant'Agnese (fig. 184) (1). È facile accorgersi che l'esecutore della prima non può esser l'esecutore

Fig. 183. — Maestro del libro d'ore di Bona. Minio ispirato dall'incisione successiva. Pavia, Museo Civico.

della seconda. Quanto l'incisione è vigorosa, spontanea, satura di sapore mantegnesco nel modellato, nel lavorìo delle pieghe spezzate e vivacissime, nelle rocce a ripiani del fondo, altrettanto la miniatura che ne deriva è molle, priva di spontaneità, indecisa nella esecuzione. L'anonimo incisore era verosimilmente lombardo: lo rivelano i ricordi dell'arte leonardesca qua e là, piuttosto nei particolari secondari tuttavia che nelle figure e nelle composizioni. Nella nostra incisione le rocce del fondo e sopratutto

(1) Kristeller, opp. citt. — Ratti, op. cit. che la riprodusse.

l' atteggiamento del braccio sinistro della Vergine ricordano la *Vergine delle Rocce*. Ma la tecnica, ripetiamo, è mantegnesca: derivi essa direttamente dall'esempio subìto a Padova o a Mantova o piuttosto attraverso l'arte dei vecchi pittori lombardi che alla scuola padovana si riattaccano o col tramite delle incisioni che popolarizzarono

Fig. 184. — Incisione lombardo-mantegnesca. - Milano, Ambrosiana.

anche in Lombardia i canoni dell'arte nuova e sincera. E fra queste incisioni stesse potremmo annoverare quelle di Zuan Andrea. Anzi, riflettendo al fatto che quest'ultimo prima del 1475 s'era trovato a Mantova a contatto col Mantegna — che fu accusato d'avergli rubato stampe e medaglie forse plagiate sulle opere del maestro,

così che l'amico del derubato, il pittore Simone Ardizzoni di Reggio Emilia, aiutò Zuan Andrea a rifare le incisioni sottrattegli — e al fatto che il rivale Mantegna continuò a godere i favori di Lodovico Gonzaga fino alla morte di costui sopravvenuta tre anni dopo, se ne conclude che quasi sicuramente Zuan Andrea, insieme all'amico, dovette allontanarsi da Mantova e ritirarsi a Milano (1). Certo è che l'Ardizzoni nel 1476 era di nuovo nella città natale. Verosimilmente nell'anno stesso Zuan Andrea lavorava già a Milano. Qui egli stesso intagliò le incisioni attribuite a frate Antonio da Monza modificando, in diverso ambiente artistico dominato dal grande Leonardo, la sua tecnica pur senza dimenticare l'antica (tenuto conto dei rapporti innegabili fra gli esemplari dal Kristeller dati a frate Antonio e quelli dati a Zuan Andrea) oppure si associò nel lavoro l'anonimo incisore confuso fin qui con frate Antonio da Monza; se pur non si voglia ammettere che questo incisore (che lavorò più tardi, a quanto pare) sia dell'arte sua un tardo seguace.

La conclusione che si presenta spontanea e che par destinata a modificare quella del Kristeller e degli scrittori che lo seguirono è dunque questa: tenuto conto che le miniature del maestro del libro d'ore di Bona sono posteriori di non poco all'epoca dell'attività di Zuan Andrea anche nel suo periodo milanese, non Zuane Andrea fu seguace del miniatore, ma questi di lui e del suo socio, se quest'ultimo esistè realmente. E la miniatura della collezione di Pavia conforta la conclusione consigliata dalle date. Ma non è la sola che provi una derivazione stilistica e persino di motivi dei minii dalle incisioni. In una incisione dell'anonimo con la Vergine col Figlio seduta sui sassi fra due angioli suonanti (2) queste due ultime figure hanno sicuramente ispirato quelle d'angioli che il miniatore — in diverso atteggiamento consigliato dal diverso motivo — collocò a reggere il grande stemma sforzesco sulla pergamena dell'Archivio di Stato milanese e l'altra, col ginocchio piegato come il prototipo, in una delle pagine del libro d'ore di Bona e ancora la coppia d'angioli ai lati di San Gregorio in cattedra, nel libro stesso. In tutte ritornano le forme allungate, esili, i panni legati ugualmente alla cintura da cui scendono in fittissime e analoghe pieghe. Così i putti erculei, grassocci, da gli ispidi capelli cari al miniatore derivan da quelli della stampa coi sette putti nudi e il caprone attribuita a Zuan Andrea (ma che crediamo lombarda), nella quale è uno sfondo di paese del tutto analogo a quello della Vergine fra i due angioli suonanti che, pel Kristeller, sarebbe il prototipo dell'altra e da attribuirsi a frate Antonio. Finalmente — per tacere d'altri rapporti — Lionello Venturi ha fatto notare le strette relazioni fra le candelabre ornamentali del gabinetto delle stampe di Roma (e d'altrove) dovute a Zuan Andrea, di cui portano in parte le sigle, e quelle del miniatore. I forti putti, lungo chiomati, le chimere dalle abbondanti mammelle e molti motivi ornamentali delle stampe hanno sicuramente ispirato il nostro miniatore (fig. 185-187). Ispirato soltanto. Ad assicurarci che chi intagliò le stampe, in quel modo nervoso, spontaneo, prettamente mantegnesco non eseguì i motivi analoghi riprodotti sui fogli delle pergamene allu-

---

(1) C. Brun (in *Zeitschrift für bildende Kunst*. 1876. T. XI, pag. 54). — P. Kristeller. *Andrea Mantegna*. Londra 1901, pag. 474. — Ch. Ephrussi et duc de Rivoli. *Zuan Andrea et ses homonymes* (Maggio e Settembre 1891, *Gazette des beaux-arts*). Sull'Ardizzoni F. Malaguzzi Valeri. *Notizie di artisti reggiani*. Reggio Emilia. Degani 1892. — P. Kristeller. *Andrea Mantegna*, ed. ingl., p. 530.

(2) Riprodotta nell'Atlante del Catalogo delle stampe italiane del British Museum del 1909 al n. 9 come di Zuan Andrea; dal Kristeller data a frate Antonio da Monza.

Fig. 186. — Incisione di Zuan Andrea. - Londra, Gabinetto delle stampe.

Fig. 185. — Miniatura della *Sforziada*. Londra, Gabinetto delle stampe.

Fig. 187. — Incisione di Zuan Andrea. - Londra, Gabinetto delle stampe.

minate — più larghi, più molli, più pastosi, sopratutto men spontanei — dovrebber bastare i confronti diretti mercè le riproduzioni che qui abbiamo offerto. La popolarizzazione delle stampe e della bella serie di candelabre di Zuan Andrea aveva lo scopo di venire in aiuto a incisori e a miniatori a corto di fantasia e pur desiderosi di seguire lo stile moderno. Fra questi furon dunque il maestro del libro d'ore di Bona e l'anonimo incisore al quale debbonsi le stampe che fondono insieme i caratteri di Zuan Andrea coi caratteri leonardeschi e che riprodusse nel fondo delle sue scene castelli del tutto analoghi a quello di Milano, chiese che ricordan Santa Maria delle Grazie: l'incisore, in una parola, che riprodusse la *Cena* che Leonardo aveva finito di dipingere nel 1498. Quando il miniatore lavorava — nell'ultimo decennio del Quattrocento — Zuan Andrea, ch'era stato in voga vent'anni prima, non si trovava forse più a Milano.

Elementi attendibili per conoscere il nome del miniatore ch'è stato oggetto di così molteplici ricerche non abbiamo, poichè nessuna delle opere che riteniamo per sue reca un nome, una sigla (1). Ch'egli fosse Girolamo da Cremona (o da Milano), o Ambrogio De Predis, come dubitò il Warner, non crediamo: del primo non è il caso di parlare; quanto al Preda le opere sue di pittura e gli stessi ritratti miniati della collezione trivulziana che abbiam riprodotti nel primo volume rivelano maggior scioltezza di disegno e di modellato, più felice attaccamento ai canoni dell'arte del suo grande socio, Leonardo. D'altronde le numerose commissioni pei ritratti non dovettero lasciargli gran tempo da dedicare ai piccoli fogli dei libri sacri. Le miniature dell'anonimo — per quanto numerose e diligenti — si svolgono tutte in un repertorio di forme e di motivi limitatissimo, in cui qualche eco nell'arte leonardesca entra a pena, di quando in quando, senza troppe pretese. L'arte sua modesta e piacevole, ma a lungo andare monotona, senza scatti e senza voli d'aquila, si avvicina a quella del paziente incisore. Essa evidentemente piacque ai principeschi committenti e trionfò su tutte per un decennio alla Corte del Moro.

Il messale Arcimboldi e i corali di Sant'Ambrogio.

La gaiezza tutta esteriore che rende piacevoli all'occhio i prodotti dell'arte lombarda non si limitò ai libri profani. Incoraggiata dai gusti dei committenti s'accrebbe e dilagò anche nei libri sacri. La severità che caratterizza l'arte bolognese del minio v'era bandita. D'altra parte l'eleganza fiorentina non v'era sufficientemente apprezzata. Si moltiplicarono in tal modo i miniatori volonterosi che dedicarono tutte le cure a riprodurre meticolosamente sui fogli i piccoli ritratti dei principi o a

(1) Sotto il trono della Vergine in una delle miniature della raccolta Goldschmidt le sigle ANT-MA hanno indotto qualcuno a pensare a frate Antonio da Monza. Ma oltrechè non corrispondono alla firma del frate nell'unica sua miniatura esse son troppo vistosamente collocate ai lati della targhetta centrale. Secondo l'uso esse debbon riferirsi invece al devoto, che in ricche vesti è in ginocchio ai piedi della Vergine, mentre nell'altra miniatura della stessa collezione v'è una dama: potrebbero essere le iniziali del nome di battesimo dei due coniugi *Antonio, Maria*. Altri pensò a Giovanni Pietro Birago che, come vedemmo, aveva miniato precisamente un officiolo per Bona di Savoia. Ma null'altro contribuisce ad avvicinare quel nome al gran gruppo di miniature dovute certo ad artista che visse a lungo a Milano e frequentò la Corte. Forse Francesco Melzi che si sa fu miniatore?

ricordare la piacevolezza della vita cittadina o, negli esemplari destinati in dono a personaggi amici, la magnificenza delle cerimonie di Corte.

Fra questi ultimi vogliam ricordare il ricchissimo messale della Biblioteca Capitolare di Milano — quasi ignoto fin qui — che verosimilmente Lodovico il Moro offrì in dono all'amico Guido Antonio Arcimboldi arcivescovo della città nel 1492.

Com'è spiegato in fondo alla prima grande scena questa rappresenta la cerimonia religiosa della nomina di Lodovico il Moro a duca da parte del messo imperiale alla presenza dell'arcivescovo e della Corte (fig. 188). Il minio, grande come tutta la pagina, non poco sciupato dall'umidità lungo il lato sinistro, acquista l'importanza d'una vera ricostruzione storica. In una gran sala a pilastri verdi e intrecci d'oro provveduta di postergali — men che nella parete di fondo in cui son messi in bella vista su molteplici ripiani dell'altare i magnifici numerosi vasellami d'argento della cappella ducale — i magistrati, le dame e i gentiluomini assistono alla doppia solenne funzione civile e religiosa dell'investitura. Lodovico il Moro, seduto in tribunale, riceve l'inviato imperiale che s'avanza con lo stendardo sforzesco in cui figura già il nuovo emblema dell'aquila dell'impero. In fondo l'Arcimboldi, in ricco paludamento, seguito dal clero, procede alla cerimonia religiosa (1).

Il miniatore s'è studiato di costringere nel piccolo spazio la grandiosità, la solennità del famoso avvenimento di che si fecero eco allora le lettere e le cronache. Incapace di dar movimento ai gruppi delle sue figure — che ha riprodotte tutte uguali, dall'aspetto costantemente infantile, inespressivo — ha limitato l'opera sua a ricordare i colori delle vesti, i particolari dell'apparato. Così ci ha fatto sapere che i magistrati vestivano la toga e il berretto rosso e il bavero d'ermellino, le dame di Corte manti verdi e rossi (*le turche*), le vesti a sbuffi e l'immancabile treccione fasciato di bianco, i gentiluomini vestiti chiassosi a mantelline eleganti. Di colori vivaci eran pur le vesti del duca e dei gentiluomini seduti ai banchi: modesti questi ultimi e che sembran provare la loro provvisorietà. L'arcivescovo portava un ampio manto rosso ed era circondato dai diaconi biancovestiti.

In un quadretto all'inizio del messale, di minori proporzioni del descritto, perchè si limita alla metà superiore della pagina successiva, destinato a ricordare la festa di San Martino che inizia l'anno ecclesiastico *more Ambrosiano*, è raffigurato l'Arcimboldi in ginocchio dinnanzi a Sant'Ambrogio (fig. 189). Un santo vescovo, che vorrebbe essere — secondo l'indicazione in un dei riquadri del fondo — San Martino (del quale ritorna la figura, nell'iniziale del capoverso, in atto di cedere al povero il mantello) presenta l'arcivescovo, in cotta bianca e berretto rosso fra le mani, al protettore dei milanesi. Una ricchissima cornice ornata di due candelabre, di frutti, dello stemma Arcimboldi e, negli angoli, delle mezze figure dei dottori della chiesa, gira attorno ai margini della pagina. La severa, ieratica figura di San Martino taglia sul fondo azzurro vivacissimo che s'apre oltre la loggia sulla quale è finta la scena principale e quel fondo azzurro imprime una nota di festosità a tutta la pagina.

Il magnifico messale abbonda di iniziali nei principali capoversi (fig. 190-197) finemente alluminate a belle scene vivaci, come quelle della *Nascita*, dell'*Adora-*

(1) Ecco l'iscrizione: *Quod ea tempestate Mediolani Pontificatum gereret Guido Antonius Arcimboldus qua Ludovicus Maria Sfortia Anglus bonis auspitiis septimus Mediolanensium dux et cum aparatu ac triumpho quo pagina in hac licet aspicere assumptus fuit ut illi eo tunc astantibus quoque ob consensum prestandum sacri legatis imperii misteria Christi celebraret.*

Fig. 188. — L' investitura di Lodovico il Moro. Messale del Cardinale Arcimboldi. Milano, Biblioteca Capitolare.

Fig. 189. — Messale del Cardinale Arcimboldi. - Milano, Biblioteca Capitolare.

zione del Bambino (che par ricordare qualche po' l'arte del Bergognone), del *martirio di Santo Stefano*, la *Strage degli Innocenti*, nella quale una curiosa aria di mitezza nel carnefice e la calma della madre contrastano bizzarramente col soggetto

Fig. 190. — Iniziale del Messale Arcimboldi. - Milano, Biblioteca Capitolare.

imposto a riprova della mancanza del senso drammatico nell'arte lombarda, la *Circoncisione* delicatissima, l'*Adorazione dei Magi*, la *presentazione al tempio*, l'*Annunciazione*, la *Resurrezione*, l'*Ascensione*, in cui Gerusalemme nel fondo è popolata di castelli lombardi, la *discesa dello Spirito Santo*, l'*Adorazione del Sacramento* e numerose scene minori nelle quali ci sembrò alle volte di notare l'intervento di un aiuto.

Fig. 191 a 196. — Iniziali del Messale Arcimboldi. - Milano, Biblioteca Capitolare del Duomo.

L'artista che ornò il bel messale non è da ricercarsi fra nessuno di quelli che miniarono gli esemplari precedentemente esaminati. Ma di più d'uno ricorda, a modo suo, qualche particolarità e qualche motivo così da assicurarci ch' egli pure fu lombardo. Ricorda qualche poco, nelle decorazioni, Antonio da Monza, ma non lo raggiunge nella squisita eleganza di comporle e di eseguirle e tanto meno nelle figure. Ricorda, nei due putti del margine che racchiude lo stemma Arcimboldi, quelli nella storia di Giacomo Sforza della Biblioteca Nazionale di Parigi, ma senza ripeterne il modellato tutto rotondità pastose e sfumate e i tipi caratteristici.

Tanto meno può essere avvicinato al maestro del libro d'ore di Bona di Savoia, tutto nervi e foga, quanto quegli è composto e solenne. Le figure allineate con qualche monotonia nel primo piano del minio della cerimonia ducale potrebbero

Fig. 197. — Dal Messale Arcimboldi. - Milano, Biblioteca Capitolare.

invece essere avvicinate a quelle della scena del piccolo Massimiliano Sforza a mensa fra le donzelle, nel libro *del Jesus* trivulziano (fig. 451, Vol. I) e meglio con quella del piccolo principe coi suoi compagni di giuochi nella *Grammatica* di Donato (Tavola a pag. 452-453, Vol. I). La stretta analogia nel motivo architettonico, con quegli stessi capitellini sui pilastri e nelle forme larghe dei visi che sembran di fantocci farebbe pensare a una sola mano, se, per lo contrario, le forme dei putti nudi non fosser diverse. Ma s'è già visto come l'associazione nel lavoro che è una delle caratteristiche dell'arte lombarda non facesse eccezione per la miniatura. La differenza fra la scena principale in quella pagina della *Grammatica* impacciata e povera e certo movimento audace ch' è nelle due figurette nude reggenti il cartello nella pagina stessa lascerebbe credere in una collaborazione di due miniatori di forze artistiche diverse.

Il miniatore del messale Arcimboldi, più disinvolto nelle graziose scenette che ornano i capoversi interni, ha raggiunto qualche piacevole sincerità riproducendo

i soggetti tradizionali con freschezza, con intensità di colori, con eleganza di architetture classiche, con garbate decorazioni. Non ha fatto voli d'aquila e s'è attenuto alla tradizione: ma l'opera sua ha composto con dignità e con buon gusto.

Presso la Basilica di Sant'Ambrogio, a Milano, un gruppo di sacri manoscritti presenta miniature che, pur senza vantare l'importanza delle descritte, ad esse si avvicinano così da sembrarne una diretta derivazione. Son dovute ad artista di buon gusto, forse un monaco dilettante, più che ad un alluminatore di professione. Lo stemma del canonico Pietro de Casolis e una nota al foglio 241, r. di un d'essi — il *Liber hiemalis secundum ordinem beati Ambrosii* — ci assicura che il munifico prelato li regalò alla Basilica di Sant'Ambrogio. Anzi la nota precisa che quel volume fu scritto e annotato da lui stesso nel 1486 (1). Esso ci offre, nel *verso* del foglio 16, la scena

Fig. 198. — La presentazione del volume al prevosto di Sant'Ambrogio. *Liber hiemalis sec. ord. S. Ambrosii.* - Milano, Archivio di S. Ambrogio.

della presentazione del volume da parte del prelato, in veste paonazza ed ermellino, al preposto della Basilica circondato dai confratelli: ma la scena non esce dai limiti di una modesta arte che non si raccomanda per speciali novità di forme (fig. 198). E lo stesso può dirsi della grande Bibbia in tre volumi, dovuta allo stesso De Casolis, recante la data 19 aprile 1507. L'incorniciatura all'inizio del libro della Genesi è riprodotta con maggiore finezza che senso dell'equilibrio: i due putti gonfi, insaccati nel

(1) G. Nicodemi. *I codici miniati dell'Archivio Santambrosiano* (in *Rassegna d'Arte.* Aprile 1914). Il Nicodemi — che richiamò l'attenzione sui principali codici miniati del luogo — vide in questo gruppo spettante al dono De Casolis varie mani e influssi or dell'arte di Antonio da Monza, ora « di qualche leonardeggiante » e « più spesso la rude e forte composizione del Butinone e dello Zenale » che noi, a dir vero, non riusciamo a vedere. Il Nicodemi, nelle sue diligenti descrizioni, ricordò anche due volumi delle Omelie sugli Evangeli, nello stesso Archivio Santambrosiano, con poche decorazioni, trascritti *manu Ambrosii Casolae*, anno MDXV.

Fig. 199-204. — Miniature di corali santambrosiani. - Milano, Archivio di Sant'Ambrogio.

margine inferiore dove spicca lo stemmetto del prelato, son malamente seduti sopra un grosso fregio inelegante: e le figurette e le altre scene, delicate ma ineguali, non assurgono a importanza di opera d'arte. Tenuto conto dell'epoca avanzatissima le miniature rappresentano un regresso nello svolgimento della miniatura.

I grandi corali conservati nella sagrestia della basilica provengono dalla chiesa di Santa Maria al Circolo. Numerose scenette e figure isolate ne ornano le iniziali e rivelano quasi tutte la stessa mano d'un artista delicato, fine, ispiratosi all'eleganza e alla dolcezza di Ambrogio da Fossano, ma che ripetè con monotonia figure di santi guerrieri in vesti lombarde attilate e lunghe figure di santi avvolti in manti a pieghe trite alla maniera antica, provviste di teste troppo piccole, di mani troppo lunghe, con sfondi eleganti alla classica (fig. 199-204). Ma le belle composizioni della Vergine troneggiante fra numerosi santi o, adorante, in ginocchio, con popoloso corteo di santi, della *Visitazione*, dell'*Adorazione dei Magi*, permetton di sceverare l'ignoto alluminatore dal gran stuolo dei mestieranti (1). L'arte gentile fioriva anche nel silenzio di chiostri e nella raccolta severità delle abazie e delle canoniche: valenti, abili dilettanti sapevan scegliere, dal grande repertorio dei motivi in voga, quanto bastava perchè le sacre carte ridessero piacevolmente d'ori e di colori, si ornassero di ben composte figure di santi e di graziose scene liturgiche.

La miniatura nelle altre città del Ducato. — A Cremona.

Anche fuori di Milano, nei confini del ducato, fioriron miniatori valorosi in quel tempo. E a noi conviene far ricordo dei principali per quanto lavorassero lontano dalla Corte sforzesca, per completare il quadro che ci siamo proposti di far rivivere.

Il primo posto, anche nell'arte del minio, spetta, dopo Milano, a Cremona: centro importante di attività artistica fin dal tempo di Bianca Maria la quale — come s'è visto a suo tempo — aveva nutrito per quella città un grande affetto e vi aveva fondato monasteri e chiese: colà essa mandava, in educazione, il figlio Lodovico giovinetto. La città, centro, per tutto il secolo XV, di pittori, di umanisti, sede di facoltose famiglie che vi costrussero residenze eleganti e che vantarono con la Corte sforzesca rapporti d'amicizia ottenendone aiuti e privilegi, non poteva dunque mancare di fecondi alluminatori.

Il primo periodo della rinascenza dell'arte del minio è ben rappresentato a Cremona dal magnifico privilegio di Bianca Maria Sforza del 1° settembre 1464 a favore dei frati Gerolomini, ch'era conservato fino a poco tempo addietro presso la chiesa di San Sigismondo e ch'è ora nel Museo Civico della città. Le riproduzioni che ne abbiam dato nel I volume (pagg. 394-396) ci dispensano da una descrizione di questa miniatura, custodita in elegantissima teca di cuoio impresso con le imprese sforzesche (2).

(1) L'abbondanza della materia ci obbliga a limitarci a dare a pena qualche saggio di queste miniature santambrosiane; il lettore ne troverà altre nell'articolo citato della *Rassegna d'arte* e nella monografia illustrativa della basilica del Romussi.

Fotografie numerose dei corali di Sant'Ambrogio furono eseguite dalla ditta O. Lissoni di Milano (Piazza del Duomo, 18).

(2) Il D'Adda, dopo averne offerta un'accurata descrizione, credette possibile attribuire il minio a Cristoforo De Predis benchè aggiungesse, in una nota, che « alcuni intelligenti » ricordavano invece

Le abbondanti notizie storiche raccolte dal Sacchi se ci assicurano che nel 1502 Giovanni Paolo Fodri miniava e rilegava un antifonario per la stessa chiesa di San Sigismondo, allora dei padri Betlemiti di San Girolamo, e l'anno dopo un Don Ibredio vi miniava un graduale, nessun lume ci porgono pel periodo anteriore (1).

Del 1467 è un elegantissimo Breviario della Biblioteca Casanatense di Roma (B. VI. 5, ms. 1182) *scriptum et completum* da frate Andrea da Cremona dei Predicatori. Si orna di fregi, di figurette e di lettere capitali messe a colori ed oro (fig. 205).

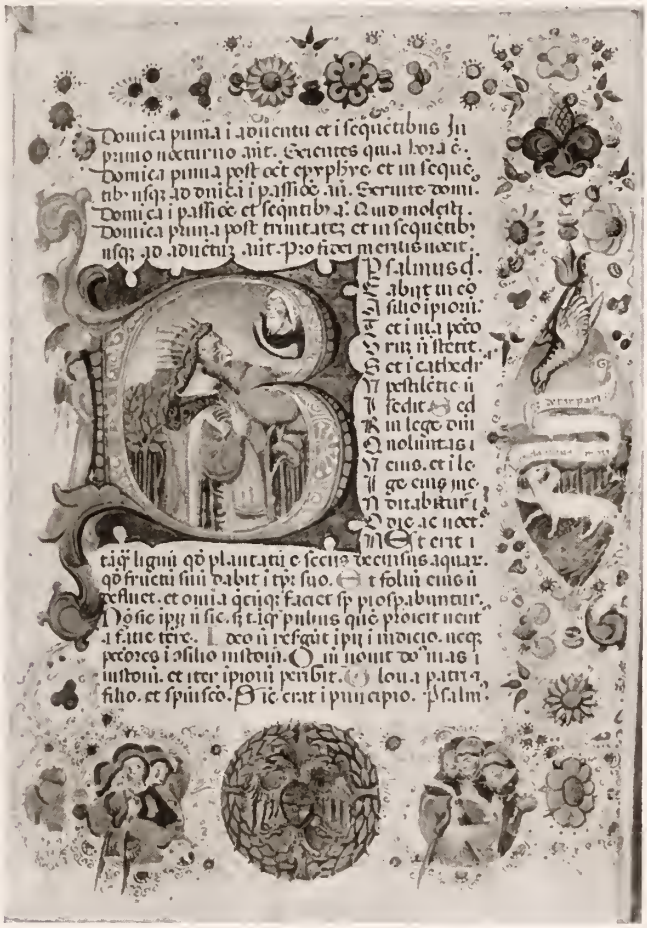


Fig. 205. — Frate Andrea da Cremona. Breviario del 1467. Roma, Biblioteca Casanatense.

il nome di Bonifacio Bembo. Ma le due attribuzioni, è facile constatarlo, non possono essere accolte: la prima perchè il Preda lavorò qualche tempo più tardi ed ebbe altri caratteri d'arte, la seconda perchè non risulta che Bonifacio Bembo fosse miniatore e i frammenti di affreschi in Sant'Agostino a Cremona rivelano in lui maggior padronanza dell'arte.

Il diploma di San Sigismondo fu verosimilmente miniato a Milano da artista ancor fedele agli ideali che avevano trovato in Michelino il migliore interprete e può perciò essere avvicinato al minio del diploma 13 ottobre 1462 coi ritratti di Francesco Sforza e della consorte conservato nell'Archivio di Stato milanese (figura pag. 12, Vol. I).

(1) F. Sacchi. *Notizie pittoriche cremonesi*. Cremona, 1872.

Intorno a quel tempo deve aver lavorato quel Carlo Maineri sacerdote cremonese che un documento del 27 novembre 1471 assicurava anche *bonissimo musico maxime in l'arte organica* da non essersi mai sentito l'uguale. *Di scrivere antiquo et moderno non so chi valesse meglio et così de molte altre virtudi nelle quali esso è ornato* (1). Un artista enciclopedico, in una parola, vero uomo del Rinascimento.

Pel convento cremonese degli Ospitalieri di Sant' Ambrogio lavorarono nel 1446 un Bartolomeo Codelupi *scriptor librorum*, Lodovico Malesti amanuense, Oldoino Oldoini, Bonifacio, un maestro Ambrogio miniatori, Bartolomeo Gadio forse il padre di Giovanni e Gio. Pietro che ricorderemo (2). V'è ricordo anche di Giorgio della Rocca nel 1463, di Cristoforo Oldoino che nel 1491 scrisse e miniò pel convento di San Domenico, di un Don Nebridio de Marchi da Crema olivetano, più tardi, e d'altri molti pei quali converrebbe tuttavia vagliare i meriti e innanzi tutto precisare se furon veramente alluminatori o amanuensi (3).

Cremona rappresentò per un pezzo il maggior focolare dell'arte del minio, dopo Milano. Là si ricorreva per rintracciar pazienti decoratori di libri sacri e profani. Pietro de Guindaleri, cremonese, spese quasi tutta la vita intorno al celebre *Plinio* gonzaghesco che Isabella d'Este, nel 1506, quando seppe che l'artista era passato di questa vita, reclamava con gran premura come una cosa oltremodo cara (4).

Se vogliamo inoltrarci nel periodo che principalmente è oggetto dei nostri studi ci convien prendere in esame i corali della Cattedrale di Cremona, pei quali sussidiano i documenti e le firme degli esecutori. Quando il rito romano sostituì, nella chiesa cremonese, il rito locale più antico si rese necessario il rinnovamento dei libri da coro. Nell'ultimo trentennio del Quattrocento si vennero così via via eseguendo, sul luogo, magnifici nuovi libri pei quali le note d'amministrazione del luogo ci ricordano che nel 1474 l'amanuense Giovanni Gadio riceveva il pagamento per aver scritti e annotati tre graduali, nel 1482 i fratelli Gadio scrivevano e annotavano quattro antifonari, Antonio Cicognara ne miniava due mentre altri minii venivano eseguiti da Alessandro Pampurino e da Baldassarre de Coldiradiis, nello stesso anno e nel successivo venivan compensati gli amanuensi Giovanni e Giampietro Gadio, nel 1483 Antonio Cicognara per un salterio miniato, nel 1484 ancora Alessandro Pampurino per un *commune omnium sanctorum*, Baldassarre de Coldiradiis per altri libri, fra cui un salterio e un antifonario, e Lorenzo Fodri per un processionale. Finalmente nel 1496 veniva compensato di nuovo Alessandro Pampurino (5).

---

(1) *Arch. St. Lomb.* 1894, pag. 501.

(2) F. Novati (nel *Bibliofilo* di Bologna. Aprile e Giugno 1885).

(3) Luchini (nel *Bibliofilo*. Maggio 1885 e gennaio 1886). — Caffi (ibid. luglio-agosto-settembre 1885). Il Caffi ricordava, per esempio, un *codice sacro* (sic) del 1490, ch'è irreperibile, col nome di Antonio Cicognara, nella Madonna del Monte sopra Varese.

(4) *Arch. St. Lomb.* 1908, 59. — *Giorn. st. della lett. it.* LIII, 169. — A. Luzio. *Isabella d'Este e Giulio II* (in *Rivista d'Italia*. Dicembre 1909).

(5) Federico Sacchi. *Notizie pittoriche cremonesi*. Cremona, 1872, pag. 177-179. È interessante rilevare, dai documenti pubblicati dal Sacchi dall'Archivio della Cattedrale estratti dal manoscritto Dragoni presso il Museo Civico, come Giovanni Gadio e Giovanni Pietro Gadio vi risultino scrittori e miniatori insieme, mentre Antonio Cicognara, Alessandro Pampurino, Baldassarre de Coldiradis eran soltanto miniatori: *scriptores* i primi, *imminiator* ciascun degli altri: il Pampurini vien chiamato anche *pictor librorum*, il Fodri *pittore*. Le mercedi variano: lire 40 riceve Giovanni Gadio per aver scritto, notato, miniato nove quaderni, lire 24 i fratelli Gadio per aver scritto e miniato quattro antifonarii *cinabri et coloris azurri factarum calamo cum suis floretis* in ragione di 24 soldi imperiali

Esaminiamo gli esemplari migliori che tuttora rimangono nella Cattedrale di Cremona. I codici conservati sono ventuno, ma non tutti appartenevano originariamente alla Cattedrale. Il corale n. 5 reca nel primo foglio questo *incipit: Ad honorem omnipotentis Dei et beatissime Virginis Marie et beati Augustini incipit antiphonarium fratrum Heremitarum ordinis eiusdem sancti secundum morem Romane curie.* Il n. 17, miniato dalla stessa mano, aggiunge, a foglio 217, r. *Scriptum Cremone per me fratrem Apollonium de Carvisano ordinis Fratrum Eremitarum S. Augustini congregationis Lumbardie, anno domini Mcccclxxxxviii gratis et amore.* Allo stesso minia-

Fig. 206. — Iniziale di antifonario (n. 8) scritto da Giovanni Gadio. - Cremona, Cattedrale.

tore che ornò questo corale appartengono gli altri che recano i numeri 3, 4, 7, 10. Agli Eremitani di Sant'Agostino appartenne anche il n. 16 ov'è una sola miniatura, ma d'epoca più tarda. I numeri 12, 13, 20 sono anteriori alla prima metà del secolo XV e il n. 20 è privo di miniature; i numeri 11 e 19 furono eseguiti — com'è detto nelle loro note finali — a spese di *Guglielmus de Bonishominibus civis et mercator cremonensis* nel 1443 e nel 1444: il n. 19 reca anche d'esser stato fatto *per Jacobum Philippum de Montanis civis cremonensem.* Entrambi hanno poche e umili

al centinaio di lettere; il Cicognara L. 22 imperiali per due antifonari *auro et coloribus finis,* il Pampurini L. 12 per undici minii; altra volta il Gadio L. 140 e denari 7 compresa la spesa per l'acquisto della pergamena di capretto, poi altre 100 e ancora 40 a compimento. Somme sempre maggiori furon sborsate per tal ragione ai Gadio. Ma quelle somme rappresentano verosimilmente o acconti, o parti di pagamenti, o saldi.

miniature. Della seconda metà del secolo XV sono il n. 14 (da cui parecchi minii furono asportati), il n. 15, il n. 21 (che ha poche decorazioni e guaste). Lo stile dei tre codici appar simile ed è assai modesto. Il n. 8 ricorda, nell'ultimo foglio, il 242, v.: *M°cccº lxxx die mercurij xxii novembris venerabilis dominus Alexander de Pelizariis, archipresbiter maioris ecclesie cremonensis, fideicommissarius testamento quondam presbiteri Betini de Descuzano canonici dicte ecclesie, fecit fieri presens antiphonarium, de bonis et hereditate dicti quondam domini Betini, solutis per dicti quondam domini Betini heredes. Et scriptum et notatum per me magistrum Johannem de Gadio cremonensem.*

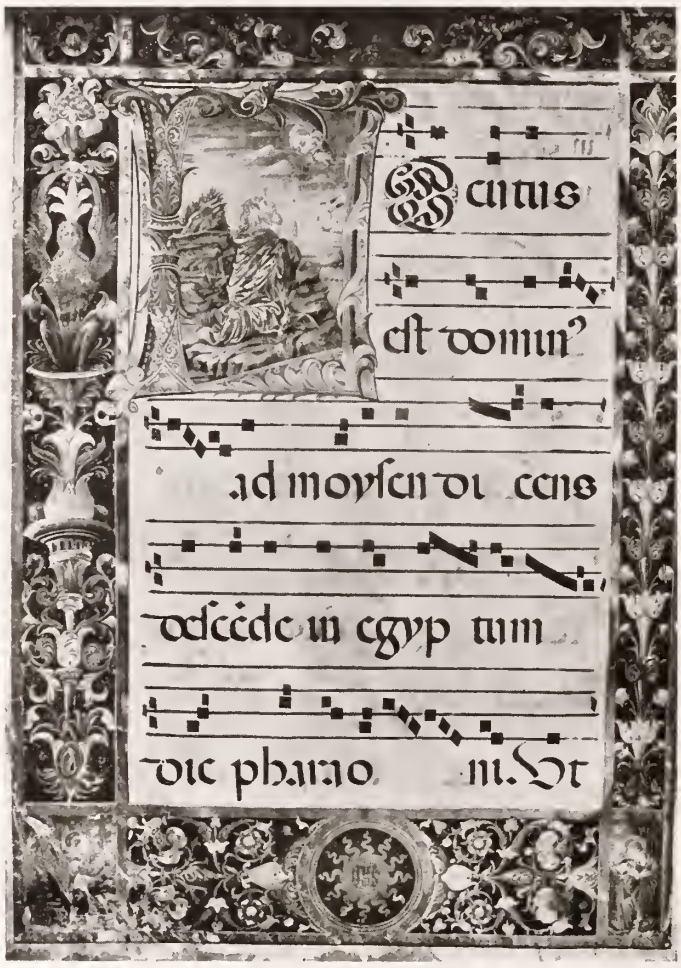


Fig. 207. — Corale (n. 2) scritto da Giovanni Gadio. - Cremona, Cattedrale.

Il codice n. 1 porta scritto nell'ultimo foglio, il 231: *M.cccº lxxxij, Hunc librum scribi, notari, huminiari* (sic) *et ligari fecerunt nomine et expensis fabrice maioris ecclesie Cremone nobiles viri domini Ambrosius de Foliatis, Johannespetrus de Maynoldis et Lombardinus de Persichello massarij dicte fabrice, existente thesaurario dicte fabrice Luca de Burgo. Quem librum scripsit et notavit Johannespetrus de Gadio cremonensis.* La stessa nota è alla fine del corale n. 9 (f. 237) e del corale n. 18 (f. 224, v.), salvo che in quest'ultimo il nome dell'amanuense è invece indicato così: *Johannes de Gadio.* Tutti tre questi corali (numeri 1, 9, 18) sembrano miniati dalla medesima mano

e poichè il primo reca, in una pagina miniata (f. 3) la firma ANTONIJ CICOGNARII OPVS 1483, ne concludiamo che molto probabilmente appartengon tutti tre al Cicognara stesso. D' altra mano sono invece i corali portanti i numeri 2 e 6, benchè di quegli stessi anni.

Le indicazioni scritte offerte dai corali cremonesi son dunque abbondanti e preziose (1).

L' ignoto miniatore che nel 1480 ornava l' antifonario n. 8 scritto da Giovanni Gadio cremonese è artista ben modesto, pel suo tempo, che ignora le leggi fondamentali del disegno e della prospettiva e che ricorre al vecchio repertorio degli alluminatori nel girar le foglie e i fiori convenzionali e nel pigiare gruppi di figure entro i cartocci dei fogliami (fig. 206). D'altra mano sembra soltanto uno dei minii all' interno che ci presenta una delicata *Annunciazione*. A questo corale può essere avvicinato quello recante il n. 49 custodito nel Castello Sforzesco di Milano. Dallo stesso Giovanni Gadio furon scritti, come s'è detto, intorno al 1483, i corali numeri 2 e 6, di Cremona (fig. 207, 208 e 209). Il primo ha certe decorazioni a candelabre, un po' dure e metalliche che sembran ritagliate con le forbici, in cui prevalgono toni azzurri a lumeggiature di biacca e verdi stridenti. Ma le figurette ricordano ancora la maniera del Cicognara e sembrano appartenere a qualche suo aiuto di bottega. Invece le figure di più grandi dimensioni e che si avvolgono in manti a pieghe profonde, tormentate, sono eseguite come solevan fare gli incisori. Le figurette del secondo corale son lunghe, allampanate e i fregi in gran

Fig. 208. — Iniziale di Corale (n. 2) scritto da Giov. Gadio. - Cremona, Cattedrale.

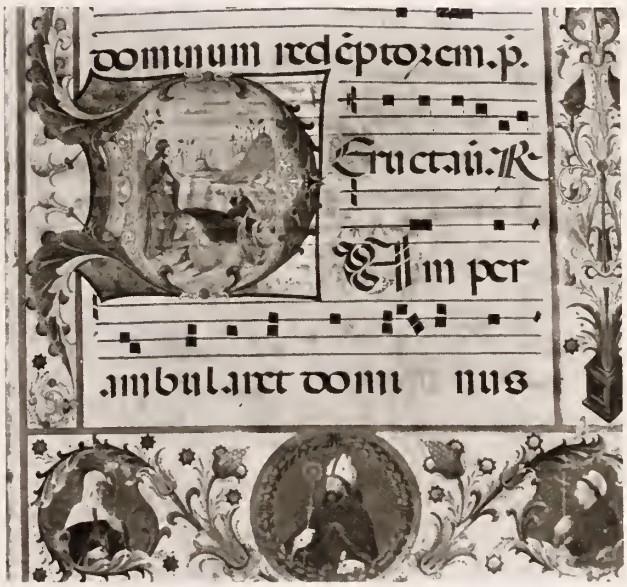


Fig. 209. — Da un Corale (n. 6). scritto da Giovanni Gadio. Cremona, Cattedrale.

(1) Siamo grati al prof. Angelo Monteverdi di Cremona che ci coadiuvò, con molta dottrina e pazienza, nelle nostre ricerche e ci facilitò il modo di trarre fotografie dei corali di Cremona. Il D'Adda — loc. cit. — aggiunge ai nomi da noi riferiti quello di Giorgio della Rocca che dipinse un *Messale* per ordine di Giovanni Schizzi e n' ebbe in compenso 60 fiorini d' oro. Nel 1532 un Ambrogio da Cremona, amanuense, s'adoperava intorno ai corali della cattedrale di Ferrara. (CITTADELLA. *Notizie relative a Ferrara*, Vol. II).

parte di tipo ancora arcaico con predominio dei soliti azzurri intensi nel fondo delle mezze figure. Il corale n. 1, al folio 3 reca scritto in un cartellino lungo uno dei margini dipinti, con la data 1483, il nome del miniatore Antonio Cicognara (fig. 210).

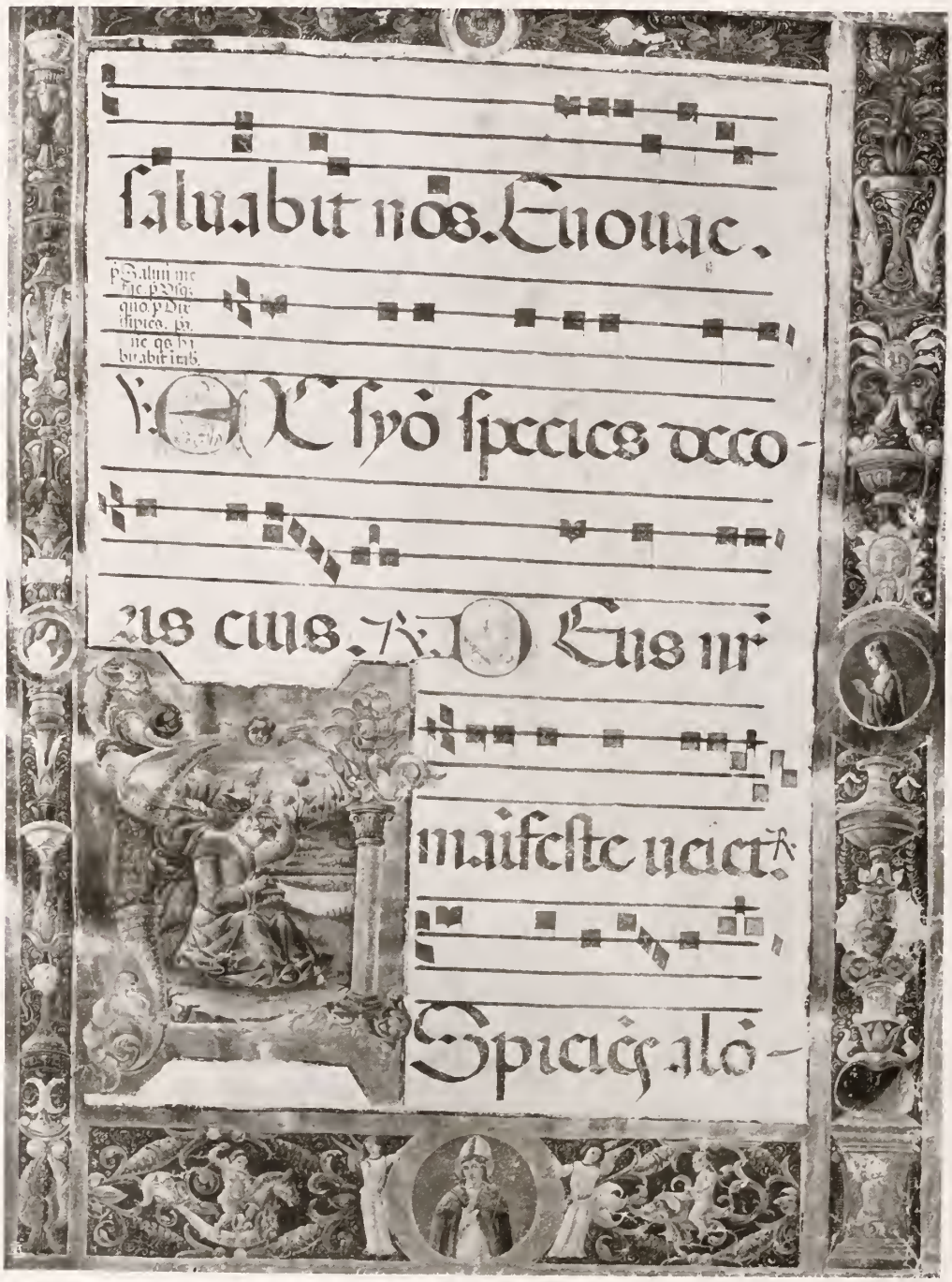


Fig. 210. — Antonio Cicognara 1483. Corale (n. 1). - Cremona, Cattedrale.

La bella pagina è tutta incorniciata da un fregio a candelabre fra cui si aprono medaglioni con le mezze figurette dell'Angelo e dell'Annunciata e di un santo vescovo; delfini, chimere, putti, mascheroncini son disposti qua e là ad animare i margini fio-

riti, ravvivati da colori vivaci, metallici. La più evidente caratteristica del miniatore cremonese è questa: ogni pezzo delle sue candelabre che salgon lungo i margini dei fogli è chiaroscurato ciascuno di un colore diverso da gli altri — rosso vinoso, celeste, verde — con finissime lumeggiature a righettine biaccose. Le carni delle figure son rosee o adirittura rosse negli adulti con certe barbe di biacca che sembrano posticce, i paesaggi dai fondi verdeggiano nei prati e nei filari d'alberelli, le pieghe delle vesti hanno finissime lumeggiature d'oro. Le decorazioni son cosparse di mascheroni, di putti dai capelli giallo-verdi, di teste di cherubini monocronate. L'artista s'è studiato di dar qualche sentimento di verità alle sue figure (fig. 211) e modernità di motivi alle ornamentazioni. Ma i visi son rimasti infantili anche sotto le parrucche bianche e le candeliere dei margini sembran miracoli d' equilibrio che debba

Fig. 211. — Antonio Cicognara. Iniziale di detto corale.

venir meno alla prima scossa talchè l'occhio non si appaga alla sovrapposizione di tutte quelle cose diverse, prese un po' a casaccio dal repertorio dei nuovi silografi e miniatori.

L'incorniciatura della pagina 3 del corale 18, che offriamo riprodotta per comprovare il nostro asserto (fig. 212), presenta gli stessi caratteri di quella recante la firma del miniatore: le candelabre un po' fuor di squadra qua e là e composte al solito a pezzi ciascuno monocromato a colori diversi, rotte a metà da un tondo incastrato come solevan fare nelle lesene dei portali i decoratori cremonesi, i fogliami a profili un po' duri, gli angioletti che nel margine inferiore reggono un tondo figurato e se ne discostano in atteggiamento non naturale, come stessero per perder l'equilibrio. Le figure entro le iniziali (fig. 213) e nei tondi presentano gli identici caratteri, le stesse pieghe dure, trite dei panni alla vecchia moda lombarda, ma vivacità di raggruppamenti e finezza di esecuzione (1). L'artista non sembra aver lavorato fuori

(1) Degli altri corali, ivi, il n. 3 presenta poche lettere e qualche figura mediocre, il n. 4 varie scene e decorazioni di un dilettante del luogo, il n. 5 è opera di un aiuto del Cicognara del quale esagera i difetti, il n. 7 è mediocre, il n. 10 mediocre e tardo, il n. 17 mediocre, con candelabre a fondo rosso cupo.

di patria perchè non vien fatto di trovare altrove opere che lo ricordino e gli possano venire attribuite. Tenuto conto del periodo artistico non molto avanzato nè molto progredito — in Lombardia specialmente — Antonio Cicognara si rivela non privo di

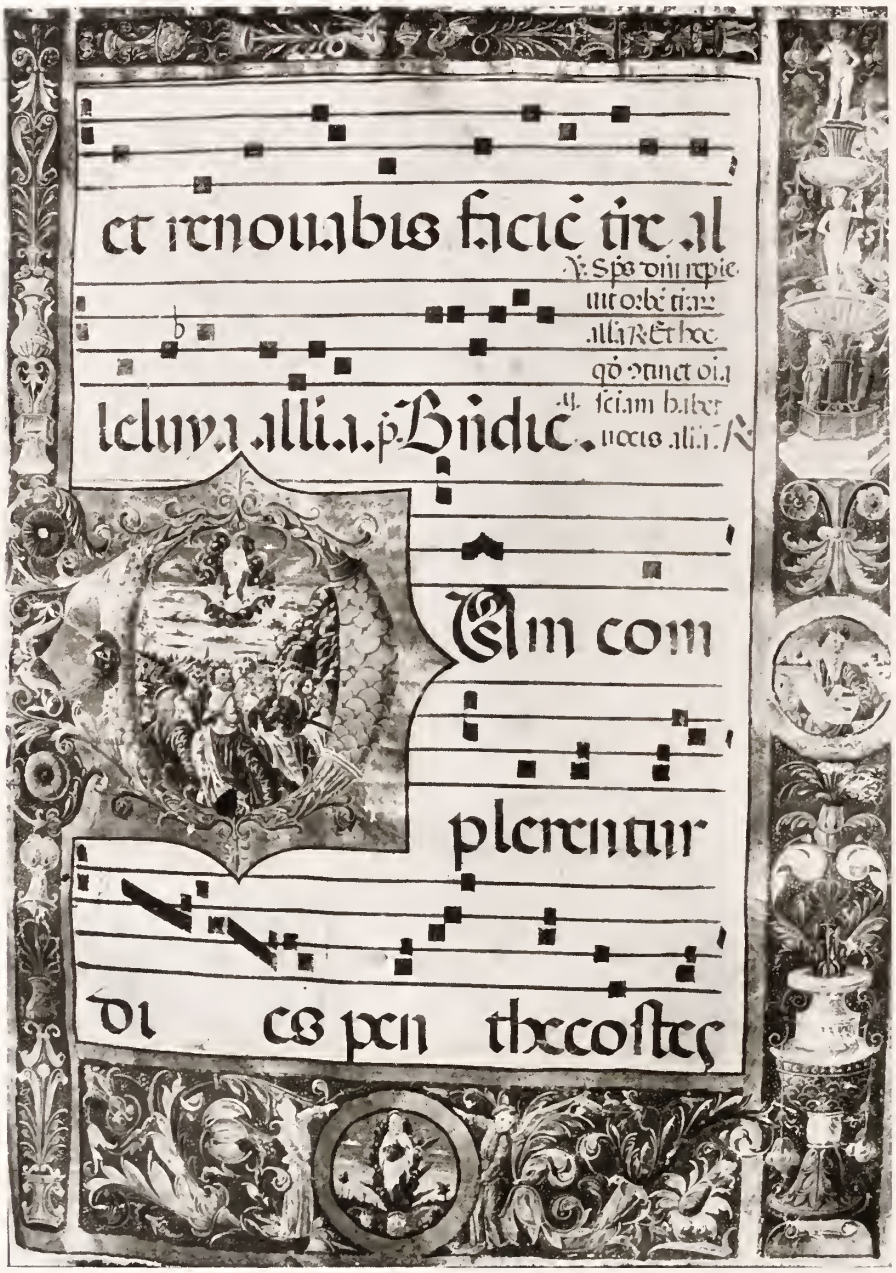


Fig. 212. — Antonio Cicognara. Corale (n. 18). - Cremona, Cattedrale.

audacie, e già a cognizione del repertorio moderno di motivi miniaturistici ma ben lontano dalla robustezza tutta mantegnesca di un suo maggior concittadino, Girolamo da Cremona, di lui più vecchio; del quale tuttavia egli sembra aver conosciuto le opere, a giudicare da qualche carattere superficiale, sopratutto nel muover tormentoso

delle pieghe (1). Più tardi egli si esercitò nella pittura. Un suo dipinto del 1486 in Santa Sofia a Cremona andò perduto con la rovina della chiesa. Un suo quadro con la Vergine in trono e due santi segnato *Antonii Cicognara opus* 1490, che rivela

(1) Al Cicognara (che avrebbe anche ornato un mazzo di tarocchi pel cardinale Ascanio Sforza per lauto prezzo) (*) appartengono due o tre miniature, tagliate da libri corali, sotto vetrina nel Museo Ala Ponzone di Cremona (fig. 215). Altre, men belle, appartengono forse a qualche suo aiuto. Qualche tentativo di ricerca di verità è in un modesto quadretto che orna il margine superiore di un diploma (conservato nello stesso Museo) di Gian Galeazzo Sforza, del 19 gennaio 1485, in favore del Consorzio della Beata Vergine di Cremona (fig. 216). Un'eco dell'arte foppesca ch'è nel quadretto e la provenienza della pergamena ci conforterebbero a credere che sia stato ornato da qualche alluminatore della Cancelleria ducale a Milano, non a Cremona: se invece non trovassimo l'identica

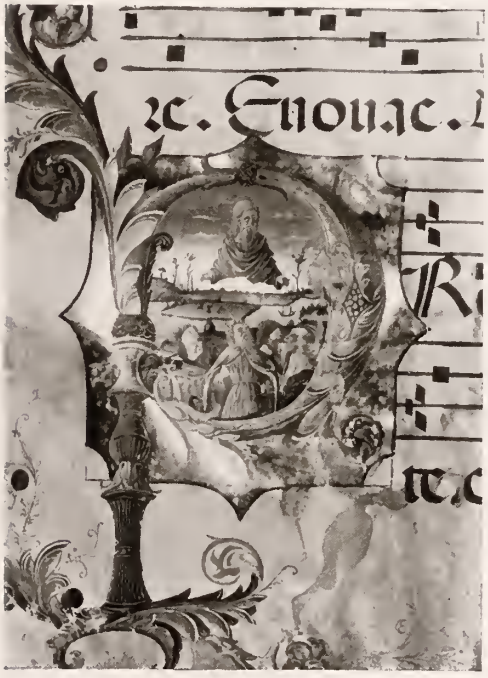


Fig. 213. — Antonio Cicognara.
Iniziale di Corale (n. 18) - Cremona Cattedrale.

Fig. 214. — Antonio Cicognara.
Da un Corale (n. 9). - Cremona, Cattedrale.

mano in un atto ivi conservato, non ducale, del 15 ottobre 1485 di partecipazione delle Opere Pie dell'Ordine Francescano al Consorzio dell'Immacolata di Cremona (fig. 217). Nella stessa raccolta un privilegio di Bona e di Giangaleazzo in favor del Consorzio della Beata Vergine (volgarmente « la Donna ») del 6 maggio 1477 si orna di un grazioso gruppo di figure — la Vergine che accoglie sotto il manto i confratelli — nelle quali è ancora un'eco dell'arte degli Zavattari. E un privilegio di Lodovico il Moro, pur nel Museo Ala Ponzone, in favore del Consorzio di Sant'Omobono di Cremona, benchè del 27 febbraio 1495, ci mostrerà ancora un arcaico fregio a bianchi girari, a riprova della persistenza di dilettanti, sempre attaccati all'antico, fra la classe numerosa dei miniatori. Fra i dilettanti fu certo quella monaca Laura de Bossis che lasciò il proprio nome in un volume delle decretali, col commento di Giovanni Andrea da Bologna, provenieniente dalla Biblioteca di Sant'Agostino di Cremona e recante la data 19 luglio 1488, a Pavia, pur nel Museo Ala Ponzone; se la Bossi, oltre che la scrittrice com'essa si indicò nel volume, ne fu per avventura anche la miniatrice (**). Grandi scene, grossolane, vi occupano due pagine con molte decorazioni varie, slegate. Ed è ancora certamente di un dilettante il Messale Romano della stessa raccolta, miniato alla meglio, con gran

(*) G. Sommi Picenardi. *Cremona durante il dominio dei Veneziani.* Milano, 1866, pag. 205.
(**) G. Natali. *Artisti pavesi.* (*Rassegna d'Arte.* Febbraio 1910).

Fig. 215. — Antonio Cicognara. Iniziale tagliata da un corale. - Cremona, Museo Ala Ponzone.

Fig. 216.
Miniatura di un diploma sforzesco
19 Gennaio 1485.
Cremona, Museo Ala Ponzone.

Fig. 217. — Miniatura di atto 15 Ottobre 1485.
Cremona, Museo Ala Ponzone.

qualche tendenza naturalistica, è presso l'avv. Cologna a Milano (1). Invece l'ignoto artista che molti anni dopo ornava il corale n. 5 (fig. 218) — forse lo stesso frate Apollonio da Carvisano che scrisse nel 1498 quel corale 17 che, insieme ai numeri 3, 4, 7, 10, rivela una comune opera di minio con questo? — benchè disinvolto nel

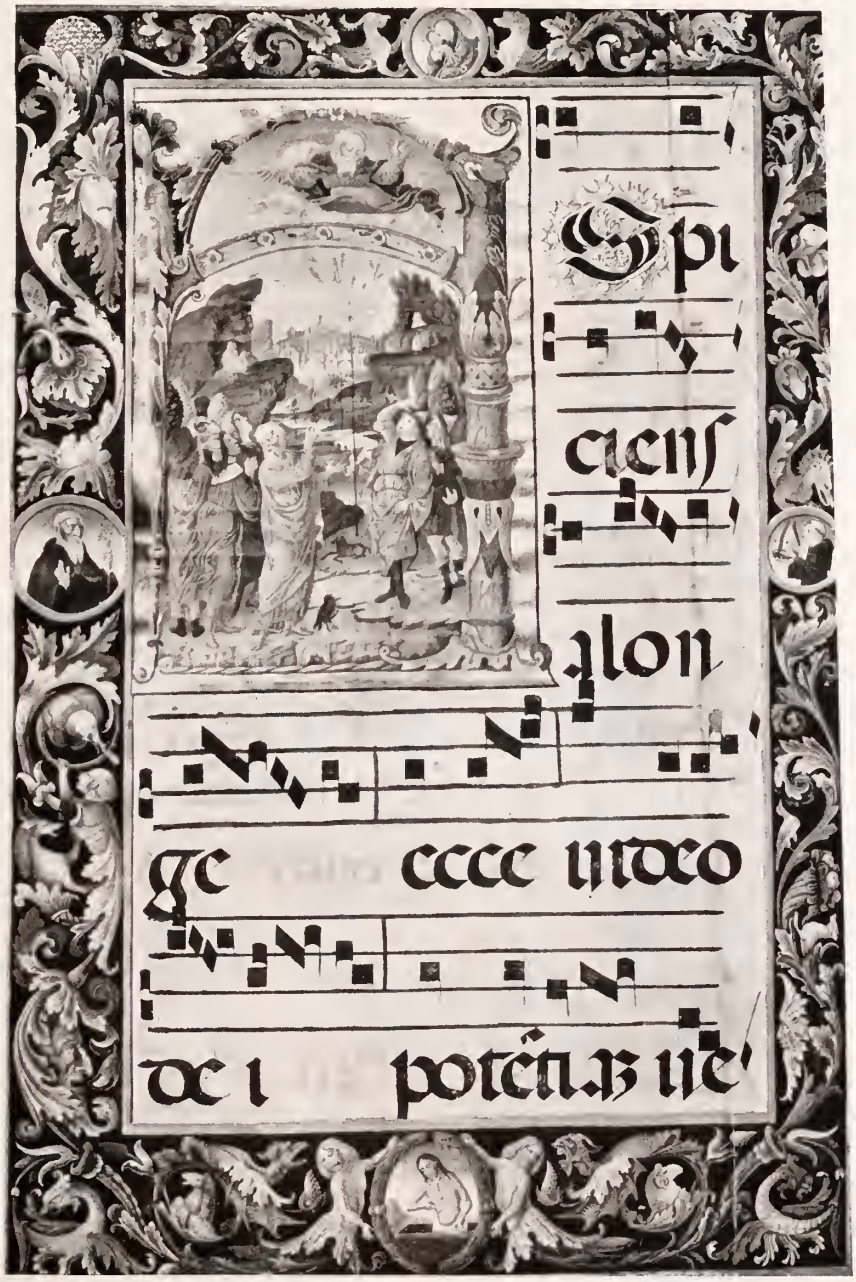


Fig. 218. — Frate Apollonio da Carvisano (?). Corale (n. 5). - Cremona, Cattedrale.

uso di acquarello, per ordine di Giovanni de' Bonomi di Cremona nel XV secolo, che trovò l'esecutore del legato in un Giovanni Antonio Mainardi, come v'è ricordato: e ancora, ivi, un Manuale degli Eremitani di Sant'Agostino di Cremona.

(1) F. Malaguzzi Valeri. *Pittori lombardi del Quattrocento.* Milano. Cogliati, 1902, pag. 238.

comporre le piccole scene delle iniziali e nel disseminare nei margini curiose teste di mostri, di caproni, di draghi, di cervi, svolse ancora intorno ai margini gli arcaici fogliami convenzionali a girate anzichè le moderne candeliere. Sembra questi lo stesso artista che, in un salterio della Biblioteca Trivulziana, riprodusse, con bella scioltezza e con sano amore della natura campestre che fa da sfondo, la scena degli ebrei trasportanti l'arca santa (fig. pag. 601, Vol. I): scena attribuita a Gerolamo da Cremona. Ma questa attribuzione non regge, perchè il noto miniatore dei corali della libreria Piccolomini a Siena e, secondo pensa il Pacchioni, parte del messale gonzaghesco del Duomo di Siena — e che altri chiamò Girolamo Bembo, Girolamo da Milano — con una dipendenza dalle forme artistiche mantegnesche rivela una ben maggior sicurezza di disegno e di tecnica. Egli fiorì fra il 1467 e il 1483 e la sua attività si svolse fuor di patria e con diversi intendimenti dei lombardi (1).

A Pavia.

A Pavia — lo notò il Magenta — la Certosa, ricca di ogni più superba manifestazione d'arte, vantava « un tesoro di libri di preghiere, di messali, di corali e d'antifonari che formavano tanta parte delle bellezze certosine » (2). Ve n'era una così grande quantità che l'entusiasta illustratore del gran tempio pavese poteva ben dire che « il minio, tenera pianta che fiorì per lunga stagione solo all'ombra del chiostro, ebbe nella Certosa la sua giovinezza, la sua virilità e la sua decadenza. » I ricordi sicuri dell'arte del minio son legati a quelli della Certosa fin dal 1397, ma poichè non sembra che nè Pietro da Pavia, nè Marziano da Tortona, nè Benedetto pavese, nè altri miniatori pavesi o dei dintorni vi lavorassero, è più tardi che s'inizia un'abbondante documentazione in proposito. Girolamo da Binasco scriveva e miniava antifonari pel monastero dal 1491 al 1495 e ancora nel 1498, Giovanni Antonio de Bernardi nel 1492, Giovanni de Ranizio tre messali nel 1489 e nel 1491. Altri ne miniava Eustacchio Confalonieri nel 1493 e nel 1494. Più tardi Percivale Negri, Evangelista della Croce, Benedetto di Corteregia — altre volte da Concorezzo — monaco vallombrosano che viveva nel monastero suburbano di San Lanfranco e Guarnieri Beretta, gentiluomo pavese, *nella miniatura pittore singolare* ben tredici ne ornarono che sarebber quelli, secondo il Magenta, che arrivarono fino a noi, benchè prudentemente egli aggiunga come non sia possibile precisare quali appartengano piuttosto all'uno che all'altro dei quattro miniatori: men che quelli di Benedetto di Corteregia del 1575-1578. Legatori di libri nella Certosa furono un maestro Gabriele di Magenta nel 1472, un Girolamo da Birago nel 1494, un Giovanni Maria da Gallarate *legator librorum Papiae* nel 1498, un Epifanio degli Arigoni pavese nel 1490: tra gli scrittori Giovanni Antonio de Bernardi pavese, nel 1492 (3). Alcuni corali alluminati eran stati tolti ad altri ordini e uniti a quelli della Certosa. Fra questi il Magenta ne ricordò tre già dei Francescani che passaron poi alla Biblioteca Braidense, fra cui

(1) Il Pacchioni in uno scritto recente e non ancor completato mentre si stampano questi fogli sembra sospettare che appartengano a Girolamo da Cremona i minii più moderni del Messale gonzaghesco della Cattedrale di Mantova già illustrato dal Toesca. (G. Pacchioni ne *L'Arte*, agosto 1915).

(2) C. Magenta. *La Certosa di Pavia.* Milano, Bocca, 1897.

(3) Magenta, op. cit., che offrì una diligente descrizione e varie riproduzioni dei corali conservati alla Certosa, di un periodo che esce dal nostro.

uno miniato da Pietro di Genestreto recante la data del 15 agosto 1477, non di gran valore, e un secondo assai delicato ma guasto (1).

Dei più notevoli corali già a Pavia, oggi nella Pinacoteca Comunale di Milano, parleremo fra breve ricordando l'influsso leonardesco sull'arte del minio.

Ma i più antichi, i più preziosi messali, corali e breviari della Certosa andaron perduti insieme a quelli d'altre antiche chiese pavesi: di San Michele, di San Giovanni in Borgo, di Santa Maria in Pertica, di Sant'Apollinare, di San Tomaso, dei monasteri della Pusterla e di San Pietro in Ciel d'Oro. Qualche raro esemplare è rimasto in San Salvatore (poi nel Museo Civico) e in San Michele. I corali della Cattedrale furon barbaramente privati delle miniature. Ugual dispersione seguì la già ricca biblioteca dei Certosini e le alte lodi che ne fecero il Jacob, i visitatori del sei e settecento e le notizie offerteci dal Magenta accrescono il cruccio per tanta perdita.

Pavia, centro d'umanesimo e di studi, sede dell'Ateneo famoso e per molti mesi dell'anno della Corte sforzesca che vi teneva, nell'antico castello, la sua ricca biblioteca vantò certamente manoscritti ben alluminati in gran copia. Il cardinale Branda Castiglioni vi aveva fondato, nel proprio collegio, una ricca biblioteca. Il castello era famoso nel mondo intero per le sue preziosità e i richiami frequenti che abbiamo avuto occasione di fare nel presente capitolo sui manoscritti ornati sparsi un po' dovunque ben lo provano.

A Lodi.

A Lodi un vescovo munifico della città, Carlo Pallavicino, figlio di Orlando il Magnifico, donava a quella Cattedrale, il 13 giugno 1495, un ricco corredo di arredi sacri, fra cui numerosi libri da coro alluminati (2). Presso il Museo Civico di quella città parecchi corali, provveduti delle iniziali e dello stemma del donatore, rappresentano l'arte del minio a Lodi. In un breviario ornato di alluminature a tutta pagina (le scene dell'Annunciazione, della Natività, dell'Incoronazione, dell'Assunzione della Vergine) son particolarmente chiari i ricordi della prima scuola lombarda nelle composizioni, nelle singole figure. Le decorazioni marginali si compongono di fogliami che escon da pesanti cornucopie sorrette da putti nudi o sviluppantisi intorno a grossi steli: negli angoli o nel mezzo son disposte quattro corone di verdi foglie di lauro che racchiudono leggiadre figurette di angioli o immagini di severi dottori della chiesa (fig. 219). I grandi antifonari presentano varietà di fregi e di figure. Una popolosa *Adorazione dei Re Magi* in un d'essi è piacevole per la rappresentazione dei costumi quattrocenteschi dei personaggi, per la sana ingenuità delle figurette d'angioli e dell'Annunciata entro nicchiette, come soleva fare Cristoforo De Predis, col quale l'ignoto miniatore che lavorò pel vescovo Pallavicino ha non pochi rapporti d'arte (fig. 220). Ma le sue figure principali son lunghe, allampanate, dure come fantocci

(1) MAGENTA, op. cit. e descrizione nell'altra sua opera *I Visconti e gli Sforza nel Castello di Pavia*. Vol. I, l. v.° Appendice.

(2) UGHELLI. *Italia Sacra*. Tomo IV, col. 682. — B. MARTANI. *Catalogo del Museo Storico Artistico di Lodi*. Tip. Cima e Moroni, 1883, in cui son descritti i corali del Museo. — L. BELTRAMI. *I corali donati dal Vescovo Carlo Pallavicino alla Cattedrale di Lodi nel secolo XV* (in *Arch. St. Lomb.* 1899, pagg. 116 e segg.) che espose la storia delle dispersioni di parte di quei corali e delle pratiche fatte per ritornarli al luogo d'origine, ma senza approfondire la questione artistica.

Fig. 219. — Breviario. - Lodi, Museo.

Fig. 220. — Seguace di Cristoforo De Pedris. Iniziale di un antifonario. - Lodi, Museo.

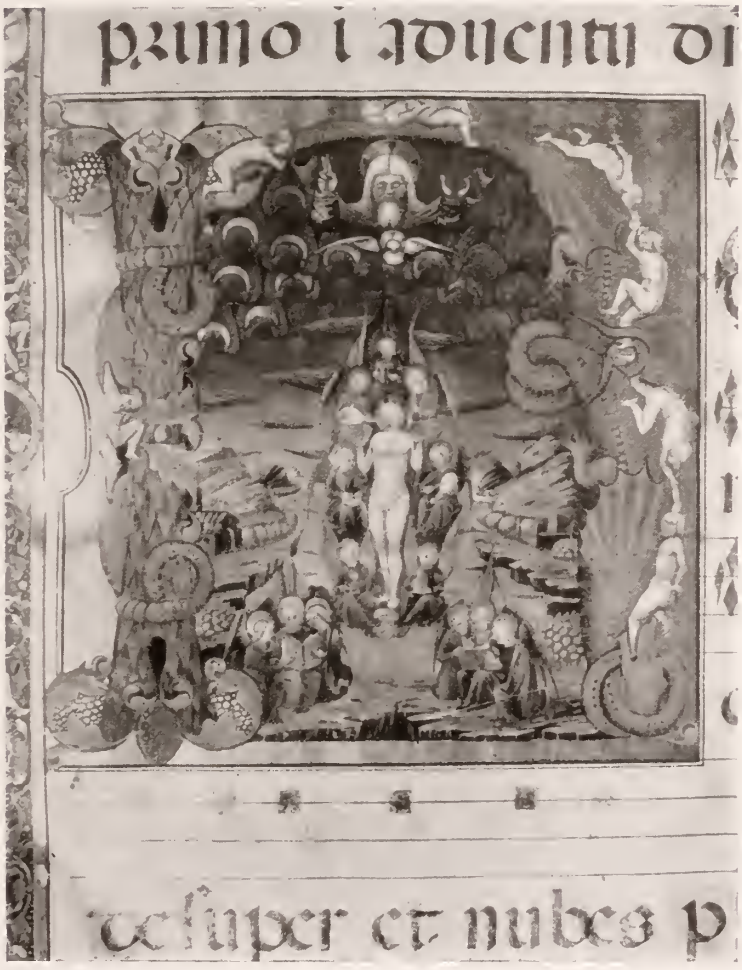


Fig. 221. — Iniziale di un corale. - Lodi, Museo.

(fig. 221): anzi qualche lettera figurata, anche nel breviario, sembra appartenere ad altra mano più stentata.

Alcune miniature di codici nella Biblioteca di Lodi hanno limitata importanza d'arte. In un esemplare dell'*armonia istrumentale* di Franchino Gaffurio qualche figura qua e là — fra cui si suol cercare, per tradizione, quella del famoso maestro di musica — presenta un tentativo di naturalismo e varie iniziali ornate di fiori a colori vivaci. Ma il codice è già del 1500. E del XVI avanzatissimo, e precisamente del 1540-1541 sono i corali scritti — e forse miniati — da frate Giovanni da Pandino che si conservano presso la chiesa dell'Incoronata, com'egli stesso vi lasciò ricordo. Vi son numerosi e bei minii con diversi fatti della vita di Gesù Cristo (1).

Le miniature dei bei libri corali esposti sotto vetrina nel Museo Civico di Brescia rivelano invece tendenze artistiche non lombarde.

Fig. 222. — Iniziale di un Salterio. - Busto Arsizio, Parrocchiale.

A Busto Arsizio.

Busto Arsizio fu altro centro artistico che vantò nel Rinascimento — con architetti, scultori, decoratori — buon numero di amanuensi, di alluminatori, di tipografi: vero focolare d'umanesimo, per quanto modesto, al quale dobbiamo i molti interessanti e ben ornati codici, sopratutto di carattere liturgico, di cui è ricca la biblioteca della parrocchiale.

Ma le miniature che rimangono nell'Arcipretale appartengono già al Cinquecento avanzato. Quel Francesco Crespi de Robertis, parroco di San Giovanni di Busto, di cui lasciaron ricordo il Ferrario (2) e il D'Adda (3), scriveva salterï e canti liturgici e miniava due grossi libri da coro, tuttora sul posto, nel 1522 e nel 1554, com'egli stesso si diede cura di annotarvi.

(1) Il nome del frate si trova in diversi luoghi in fondo ai volumi: *Frater Johannes de Pandino, fecit anno domini MCCCCC · XL in die sctor martirum Cosme et Damiani;....* altrove: *Frater Jobes de Padino fecit anno domini 1541;* altrove: *Opus exaratum.... per fratrem johannem de Pandino ord. Servorum de Observantia. Anno a partu virginis CMCCCC · XXXX.*

(2) L. Ferrario. *Notizie storico statistiche.* Busto Arsizio. Tip. Sociale, 1864.

(3) D'Adda, op. cit., e la lunga nota illustrativa del Mongeri sull'argomento, ivi, alla quale rimandiamo. — L. Beltrami. *L'arte negli arredi sacri nella Lombardia.* V. tav. 22, 24, 40, 41. Milano. Hoepli.

I corali rimastici che ci interessano sono sei, con rilegature in cuoio impresso e placche d'ottone incise: i degni di nota sono quattro. Lo stemma di Busto v'è ripetuto nei margini inferiori delle pagine principali e quello del Crespi nei margini

Fig. 223. — Iniziale di un Salterio. - Busto Arsizio, Parrocchiale.

Fig. 224. — Iniziale di un Salterio. - Busto Arsizio, Parrocchiale.

laterali. Ma le varie miniature — lo notò giustamente lo stesso Mongeri benchè dubitativamente — rivelano l'opera di due mani: l'una, timida, arcaica, che nel disegno è dura, nel penneleggiar barbe e capelli un per uno è convenzionale, nel disporre

Fig. 225. - Sec. XVI. - Seguace di Gaudenzio Ferrari. Corale dell'Avvento.
Busto Arsizio, Chiesa Parrocchiale.

nei fondi case e alberelli è infantile (fig. 222-226); l'altra più sicura, disinvolta nello stendere intorno ai margini dei fogli lievi fogliami a cui s'appendono nastri, stemmetti e in cui si svolgono intorno a un rigido stelo fragole e trifogli: e le figure isolate e meglio le scene palesan già la decadenza nell'arte, per quanto l'artista abbia guardato alle figure del Luini e di Gaudenzio Ferrari, i due maestri che imperarono nei centri minori di Lombardia per due terzi di quel secolo (fig. 225).

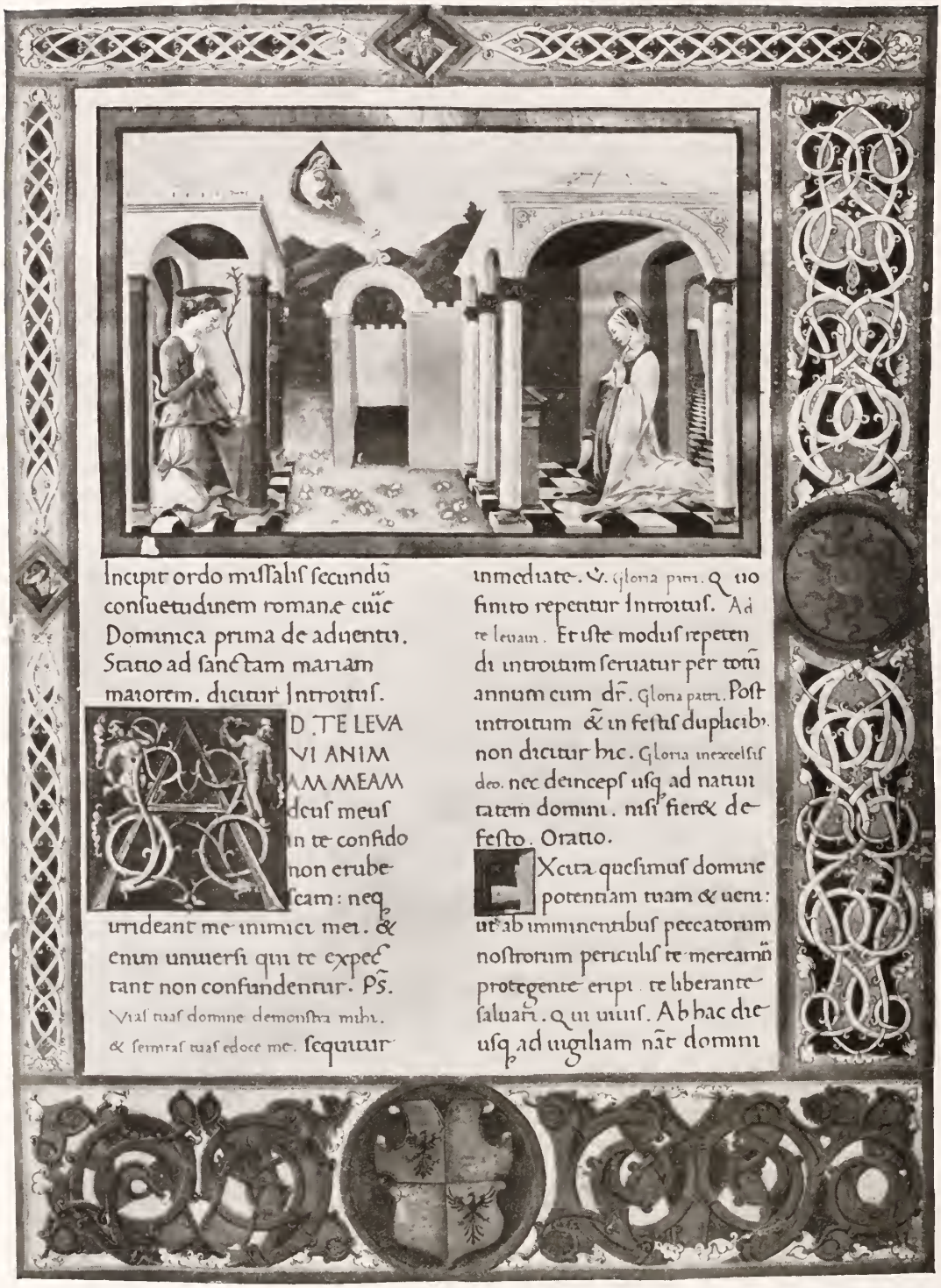
Fig. 226. — Iniziale di un Corale. - Busto Arsizio, Parrocchiale.

A Vigevano.

Vigevano, feudo prediletto degli Sforza — s'è veduto più volte nel corso della nostra illustrazione — conserva, nella sagrestia della Cattedrale, oreficerie e corali regalati da Francesco II Sforza. Dobbiamo limitarci quindi a un rapido cenno.

V'è un messale romano che presenta qualche curiosa caratteristica: le decorazioni a bianchi girari dei margini richiamano ancora una volta un motivo preso all'antico repertorio e la delicata *Annunciazione* nella parte superiore dell'*incipit* ha una apparenza ancor quattrocentesca: ma le forme dello stemma sforzesco e dei putti dell'iniziale rivelano l'epoca avanzata del miniatore a riprova che qualcuno cercò, anche in pieno Cinquecento, di galvanizzare l'arte del minio con ritorni al passato (fig. 227). Ma son casi rari. Lo provano, a Vigevano stesso, gli altri minii dovuti ad Agostino Decio, noto miniatore dei primi decenni del Cinquecento che qua e là lasciò il proprio nome (1). Le scene di che il Desio ornò i corali vigevanesi son disinvolte, con lunghe figure che ricordano quelle di Gaudenzio Ferrari, come il modo di comporre si ispira ai nuovi canoni raffaelleschi: i fregi dei margini son leggeri, a classiche

(1) V. nel D'Adda, op. cit., notizie sulla « dinastia di abili miniatori » dei Decio o Desio: Agosto, suo figlio Ferrante lodati dal Lomazzo e Decio e sulle loro opere che, per l'epoca avanzata a cui appartengono, sfuggono al nostro esame. Un Gio. Giacomo Desio sarebbe vissuto tuttavia al tempo di Lodovico il Moro.



Incipit ordo missalis secundũ
consuetudinem romanæ curiæ
Dominica prima de aduentu.
Statio ad sanctam mariam
maiorem. dicitur Introitus.
AD TE LEVA
VI ANIM
AM MEAM
deus meus
in te confido
non erube-
scam: neq
irrideant me inimici mei. &
enim uniuersi qui te expec-
tant non confundentur. Ps.
Vias tuas domine demonstra mihi.
& semitas tuas edoce me. sequitur
inmediate. ℣. Gloria patri. Q uo
finito repetitur Introitus. Ad
te leuaui. Et iste modus repeten
di introitum seruatur per totũ
annum cum dr̃. Gloria patri. Post
introitum & in festis duplicib.
non dicitur hic. Gloria in excelsis
deo. nec deincepsusq ad natiui
tatem domini. nisi fiat de
festo. Oratio.
EXcita quesumus domine
potentiam tuam & uem:
ut ab imminentibus peccatorum
nostrorum periculis te mereamũ
protegente eripi. te liberante
saluari. Qui uiuis. Ab hac die
usq ad uigiliam nat̃ domini

Fig, 227. — Messale Romano. Dono di Francesco II Sforza. - Vigevano, Cattedrale.

Fig. 228. — Agostino Decio. Corale. - Dono di Francesco II Sforza. Vigevano, Cattedrale.

Fig. 229. — Agostino Decio. Iniziale di un Corale. - Vigevano, Cattedrale.

Fig. 230. — Agostino Decio.
Particolare di un Corale (n. 18). - Milano, Pinacoteca Civica - Castello Sforzesco.

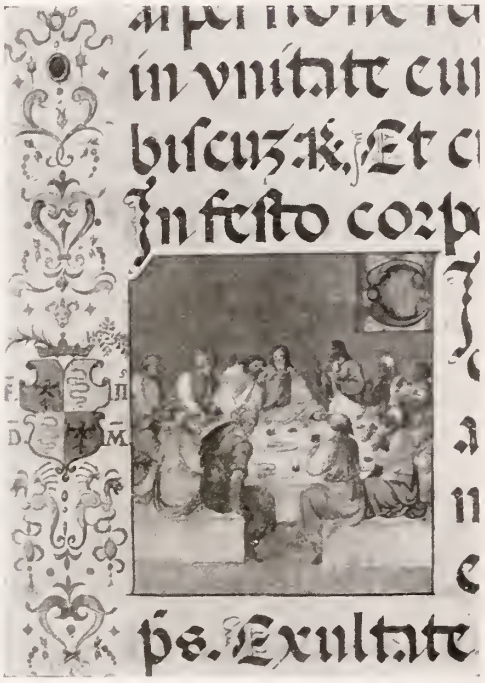


Fig. 231 e 232. — Agostino Decio. Iniziali di Corali. - Vigevano, Cattedrale.

Fig. 233. — Grancino da Melegnano. Pagina di Antifonario. - Novara, Duomo.

grottesche. Ma l'arte del minio vera e propria, con le sue sane ingenue rappresentazioni che non aspirano a ricordare, nemmen da lontano, la pittura, vi si cercherebbe invano. È un'arte decorativa facilona e superficiale quale ormai s'andava diffondendo dovunque anche sui libri e sui rari corali manoscritti soppiantati dalla stampa (1) (fig. 223 a 227).

Miniatori lombardi fuori di Lombardia.

Non mancarono miniatori lombardi fuori di Lombardia. Ma da Bologna va tolto quel fra Giacomo Filippo milanese dei canonici di San Salvatore in quella città che lasciava il proprio nome in tre magnifici corali eseguiti l'uno nel 1490, il secondo nel 1491, il terzo nel 1507, oggi conservati nel Museo Civico bolognese (nn. 53, 54, 55) e che ne fu creduto fin qui il miniatore (2).

Le relazioni artistiche fra Milano e Ferrara furon continue, dati i buoni rapporti e l'affinità di gusti delle due Corti. Ma non risulta da documenti e da esemplari della Biblioteca Estense che molto ne approfittassero i miniatori lombardi per esportare i loro prodotti. Del trattato *De sphera*, del Messale d'Anna Sforza, dei diplomi

(1) Qualche altro ricordo di miniatori e calligrafi lombardi ricorre nelle carte. Nella Biblioteca Braidense un manoscritto con la *Lettura sul Libro III delle Decretali* di Antonio da Butrio (AE. XIV · 5) è segnato 1464 Cristoforo da Pallanza scrittore e, secondo il Carta (op. cit.) fors'anche il miniatore. Il Carta ha lo stesso dubbio, che nulla giustifica tuttavia, anche a proposito di un Zenone Pegorari che nel 1493 scrisse un esemplare della *Leggenda aurea* di Jacopo da Voragine (AE · XII · 27), che vanta belle decorazioni marginali a fogliami e un quadretto con la Vergine col Bambino ai quali Sant'Ambrogio presenta un ecclesiastico: minio di fattura lombarda.

A Novara, nel ricco Archivio del Capitolo della Cattedrale, un messale romano reca l'indicazione, a fol. 291, r.: *scriptum est per me fratrem Blasium de Grancino de Melegnano et finitum in M̊ · CCC̊C · LXXV̊II die XXI̊I septembris.* Benchè ai diligenti autori dell'*Atlante Paleografico compilato sui manoscritti esposti in Torino alla mostra d'arte sacra nel 1898* (*) l'opera di minio di questo messale sembrasse « di egregia fattura » esso è ben povera cosa e non rappresenta certo degnamente fra i preziosi cimeli paleografici e artistici della Capitolare novarese l'arte lombarda del minio. Il modestissimo artista, impacciato nel disegno delle figure che sembran di legno, inelegante nel distribuire i pochi fregi ammanierati e nel compartire a colonne inuguali lo scritto, fu probabilmente un dilettante: forse lo stesso frate Biagio Grancino da Melegnano (fig. 233).

(2) Son miniature di notevole interesse che vorremmo ben volontieri annoverare fra le nostre. Nel salterio (nn. 53 e 54) diviso in due parti eseguite nel 1490-1491 *pro conventu Sancti Salvatoris de Bononia* — com'è scritto in fondo, nell'*explicit* — *exaratum per me fratrem Jacobum Philippum de Mediolano eiusdem monasterij professorem*, oltre una grande pagina a vivaci candelabre con grandi vasi di frutta a fondo d'oro son belle mezze figure, le une e le altre di corretta disinvolta arte bolognese-ferrarese. Nel salterio diurno festivo (n. 55) il volume è dello stesso tipo del precedente, fino a fol. 143 r. dove incomincia un'aggiunta, con miniature d'altra mano, disinvolta quanto le prime, ma che dà tinte più chiare, quasi biaccose alle belle figure nella scena di Sant'Agostino che dispensa ai monaci la regola e in qualche altra. E questa volta l'*explicit*, lunghissimo, riporta, fra l'altro, *et ipse omnium minimus ego frater Jacobus Philippum de Mediolani presenti operis auctor et exarator 1507.* Ora il tono dell'*explicit*, che ricorda diffusamente come i monaci di quel convento decidessero di raccogliere gli inni migliori, al loro ordine e al rito romano più adatti e cari, e i due tipi diversi, per quanto della stessa scuola, dei minii che ornano i tre volumi, ci fanno persuasi che frate Giacomo Filippo da Milano fu il raccoglitore — nella sua qualità di dotto — l'estensore delle due opere, non

(*) F. Carta, C. Cipolla, C. Frati. Torino, Bocca, 1899. A tav. 79 è riprodotto il principio del Messale di Novara.

sforzeschi presso l' Archivio di Stato, dei corali della cappella ducale di Ferrara, questi ultimi eseguiti forse e certo rilegati almeno in parte a Milano, s'è visto. Ma oltre quelli non abbondano i ricordi. I corali in parte ornati da Guiniforte da Vimercate, oggi nel Museo di Schifanoia a Ferrara, e un suo *Filocolo* della Biblioteca di Cassel sono modestissimi prodotti d'arte lombarda. Quando Anna Sforza andò sposa a Ferrara si prese seco un officiolo *de nostra dona scripto a penna in carta bona amminiato in molti luochi*; Adolfo Venturi pensò che potesse trattarsi di uno dei due officioli conservati nella Biblioteca Estense di Modena (XII, H, 12 e XII, H, 13) che secondo lui « mostrano ad evidenza la mano d'un artista milanese » (1). Ma quell'evidenza noi non abbiam potuto trovarvi. L'officiolo XII, H, 12 (oggi H, 9, 6) presenta tutt'altro stemma (un capriolo, tre stelle d'oro su fondo azzurro) che lo sforzesco e la figura di un putto nudo reggente la targa e molte paginette ornate a fiorellini e a tondi con animalucci sul fondo azzurro di tipo piuttosto ferrarese. Quanto all'officiolo XII, H, 13 (oggi H, 9, 20), nè gli stemmi, nè le debolissime scenette, nè le molte piccole, un po' slegate ornamentazioni ricordano, meglio che l'arte lombarda del nostro tempo, l'arte emiliana di epoca più tarda.

Per Borso d' Este lavorò a lungo a Ferrara un miniatore che qualche volta gli scrittori chiaman lombardo e i documenti ferrarese e mantovano: Taddeo Crivelli. Egli legò il suo nome alla superba Bibbia di Borso d' Este alluminata da lui in collaborazione a Franco di Giovanni Russi (1455-65). La Bibbia era stata scritta dal calligrafo milanese Pietro Paolo Maroni, che n'ebbe in compenso quattro lire per ogni quinterno (2). Il prezioso libro di bottega — oggi presso l' Archivio di Stato di Modena — che il Crivelli tenne in quegli anni ci ricorda i nomi di parecchi suoi aiuti nel lavoro: Giovanni da Zira, Cristoforo Mainardi, Pietro Mazante, Giovanni da Gaibana, Giovanni Tedesco da Mantova, a cui sono da aggiungere Marco dell'Avogaro e Giorgio d'Allemagna (3). Ma non risulta che nessuno fosse lombardo.

Quando più tardi — ma prima di quel che si credeva se trovammo che nel 1473 già vi lavorava — il Crivelli andò a Bologna, i documenti lo chiamaron ferrarese,

---

l'artista, come credette l'autore del catalogo del Museo. D'altra parte non parrebbe probabile che un miniatore lombardo riuscisse ad assimilare con tanta fortuna la maniera e la tecnica del luogo della sua residenza.

Altro amanuense lombardo che lavorò a Bologna fu certo Padre Mauro da Pavia, che scriveva libri da coro nel 1471 pel convento di San Proculo (*). Un altro frate milanese, fra Girolamo da Milano olivetano, lavorò a Bologna a ornare corali del convento di San Michele in Bosco, insieme a diversi suoi confratelli. Ma appartiene già al Cinquecento (**).

(1) A. Venturi. *Relazioni artistiche tra le Corti di Milano e Ferrara nel secolo XV* (in *Arch. St. Lomb.* 1885, pag. 225 e segg.).

(2) G. Campori. *I miniatori degli Estensi* (in *Atti e Memorie delle R.R. Deput. di Storia Patria Mod. e Parm.* Vol. VI. 1872. Fasc. 3°).

(3) Arch. di Stato di Modena. Filze miniatori. Taddeo Crivelli 1452-1456. Il libretto — ricordato anche dal Campori — contiene l'elenco dei lavori eseguiti in quel periodo: v'è unito un foglietto con elenco di altri lavori.

(*) Archivio di Stato di Bologna. Demaniale. San Proculo. 258|5476

(**) F. Malaguzzi Valeri. *La miniatura in Bologna dal XIII al XVIII secolo* (in *Archivio Storico Italiano*. Firenze, 1896). Fra i numerosi amanuensi a Bologna nel XV secolo trovammo anche ricordo di un Francesco della Croce da Milano, oltre il detto Don Giacomo Filippo da San Salvatore di Milano e di qualche altro in libri a stampa noti.

Fig. 234. — Taddeo Crivelli. Bibbia del Duca Borso d'Este. - Frontispizio della Genesi. Vienna, Collezione dell'Arciduca d'Austria-Este.

forse perchè la lunga dimora alla Corte Estense gli diede diritto alla cittadinanza ferrarese (1). E a Bologna esplicò la sua attività più variamente che non si creda: a miniar libri corali per la chiesa di San Procolo (2), a fabbricar mappamondi, forse anche a dipingere, se vien spesso chiamato anche pittore, a iniziar la miniatura dei libri corali di San Petronio nel 1476. Ma nel febbraio 1479 era già passato di questa vita e Martino da Modena proseguiva il lavoro iniziato *per olim magistrum Thadeum de Ferrara*. Nessuno dei corali di San Petronio rivela il suo stile ed è a credere che i primi fogli miniati da lui siano andati perduti o espressamente tolti da Martino da Modena per dare omogeneità al suo lavoro (3).

L'opera del Crivelli è da esaminare sulla magnifica Bibbia di Borso d'Este, oggi nella collezione dell'Arciduca d'Austria-Este a Vienna (4). L'eleganza nel com-

Fig. 235 e 236. — Taddeo Crivelli. Particolari della Bibbia del Duca Borso d'Este.

porre, la sicurezza nel modellare le figurette nude, la scioltezza nel dar vita e movimento alle piccole scene rivelano bene la scuola in cui i due collaboratori all'opera magnifica eran cresciuti. L'ambiente ferrarese era già progredito nell'arte quando i due miniatori eseguivano, in lungo periodo di tempo, la Bibbia preziosa: ad essa attinsero insieme coi maggiori miniatori della regione quando Cosmè Tura sorse gigante

(1) L. Frati. *I corali della Basilica di San Petronio in Bologna*. Zanichelli, 1896. Anche a Ferrara vien chiamato (V. Campori, op. cit.) *citadino de Ferara*, fin dal 1462.

(2) Arch. di Stato di Bologna. Demaniale. Monastero di San Procolo 258/5476. *Libro di memorie di San Procolo, c. 471 a.* Taddeo Crivelli « da Ferrara » pittore e miniatore aiutato da Domenico Paiarolo miniava nel 1473 un graduale pel coro con le istorie di Santo Stefano, di San Giovanni, degli Innocenti a 10 ducati l'una. V'è detto che un monaco più tardi tagliò via le miniature.

(3) F. Malaguzzi Valeri. *La miniatura in Bologna dal XIII al XVIII secolo* (in *Arch. Storico Italiano* 1896) e *Ancora di Taddeo Crivelli*, ecc. (in *Rivista delle Biblioteche e degli Archivi*. 1897, n. 6-8. Venezia).

(4) H. J. Hermann. *Zur Geschichte der Miniaturmalerei am Hofe der Este in Ferrara* (in *Jahrbuch der Kunstlhist. Samml. des Allerhöchsten Kaiserhauses* 1900. Vienna, ill.)

Fig. 237. — Matteo da Milano e Tomaso da Modena. Frontispizio del Breviario di Ercole I d'Este.

Fig. 238. — Matteo da Milano e Tomaso da Modena.
Illustrazione per il *proprium sanctorum* nel Breviario di Ercole I d'Este.

Fig. 239. — Matteo da Milano e Tomaso da Modena. Frontispizio pel Breviario di Ercole I d' Este. Vienna. Coll. cit.

Fig. 240. — Matteo da Milano e Tomaso da Modena. Pagina del Breviario di Ercole I d'Este.

su tutti e impressionò pel vigore e pel naturalismo delle sue figure. Benchè non all'arte lombarda quindi vada avvicinata la Bibbia del duca Borso — anche se non si voglia convenire del tutto con l' Hermann, che derivò l'arte del Crivelli e di Franco Russi da Vittor Pisano e dalla scuola dello Squarcione in Ferrara stessa — ci piace riprodurre una pagina della Genesi di quella Bibbia e alcune scene, per facilitare lo studio dei rapporti fra le due tendenze, men distanti di quanto tuttavia sembri a prima vista (fig. 234-236).

Più tardi, nel 1502, un artista lombardo, Matteo da Milano, miniava, insieme a Tomaso da Modena, un Breviario che il Campori sospettò potesse esser quello che — con le imprese di Alfonso evidentemente sovrapposte a quelle di Ercole — fu asportato da Modena nel 1859 e che ora si trova nella collezione dell'Arciduca d'Austria d' Este a Vienna, dove l' Hermann lo trovò e lo descrisse (1). Matteo da Milano stette a Ferrara fino al 1512 e fors'anche di più, con lo stipendio assegnatogli dalla Camera ducale di 12 lire il mese (2).

Fig. 241 e 242. — Miniature nel Breviario del Duca Ercole I d' Este.
Collezione dell'Arciduca d'Austria - Este.

Le belle pagine del Breviario di Ercole I che riproduciamo son sufficienti per mostrare come i due artisti vi profondessero senza misura tutte le eleganze del repertorio loro: fiori di campo, perle, cammei, grottesche, medaglie, e, nei fondi, nelle iniziali e sopratutto nelle grandi composizioni, figure ben condotte, espressive, motivi architettonici di gusto classico con molto effetto, paesaggi belli per movimento di linee, per varietà di trovate. Non invano è possibile ricercarvi, fra tanto eclettismo di motivi (alcuni edifici degli sfondi aperti son tolti persino a quadri e a incisioni d'oltr' alpe) proprio del periodo avanzato a cui appartengono, qualche elemento d'arte lombarda, specialmente nelle ornamentazioni marginali a candelabre e in alcune com-

(1) Hermann, op. cit.

(2) Campori, op. cit. - Le figure 237, 238, 240, 242 son tolte da esemplari della Südslavische Akademie der Wissenschaften und Kunste.

posizioni di sapore ambrosiano che ritorna anche in alcune dall' Hermann ascritte ad altra mano (fig. 237-242); elementi notati dallo stesso Hermann, che tuttavia ebbe il torto di derivar l'arte del miniatore lombardo da troppi maestri: Ercole Grandi, Domenico Panetti, Lorenzo Costa e persino Antonio da Monza.

* * *

Nella Biblioteca Classense, a Ravenna, un salterio in due volumi (codd. 598-599) che par proveniente tuttavia da altra città perchè le due indicazioni che vi si leggono *Libreria di San Ottaviano e di Sant' Antonio* non son locali (benchè i monaci di Porto

Fig. 243. — Bartolomeo da Milano (1482). - Ravenna, Biblioteca Classense.

in Ravenna cancellassero l'inizio antico del salterio per adattarlo al loro convento) reca scritto a c. 45, r. in un piccolo svolazzo, *Bartolomeus 1482 mediolanensis*, ch'è verosimilmente il nome del miniatore. La scena meglio conservata, l'*Adorazione dei Re Magi*, entro una iniziale interna, è condotta con diligenza, con qualche reminiscenza foppesca anche nel colorito bruno delle carni, ma rivela un modesto artista che, pur nelle decorazioni marginali a cornucopie rosse da cui si sviluppano in modo poco organico svolazzi manierati, frutti, garofani, non eccelle dalla gran turba degli alluminatori che pullulavan nei conventi (fig. 243).

Nella stessa Biblioteca Ravennate un altro salterio (cod. 595) del 1445 che reca il nome dell'amanuense *Bassiano da Milano* mostra una miniatura molto grossolana, dovuta certo a un dilettante.

A Mantova lavorò qualche alluminatore lombardo, prima ancora che la colta Isabella d' Este accogliesse fra le sue cose belle, nell'intimo del prediletto studiolo, anche libri d'orazione riccamente ornati. Fin dal 1460, per esempio, Barbara di Brandeburgo marchesa di Mantova approvava che il figlio Francesco Gonzaga si fosse provveduto a Milano di un Messale che doveva esser dipinto dal Belbello pavese, che miniava *così bene, como homo che sia.* Persino il grande Mantegna era officiato in quell'occasione a occuparsi della cosa. Nel 1462 il Belbello ebbe a lavorare per Bianca Maria Visconti. E s' egli fosse realmente l'autore di diversi minii del prezioso Messale gonzaghesco del Duomo di Mantova (con briose scene racchiuse da decorazioni marginali a intrecci di fogliami, a rabeschi d'oro, di vermiglio e d'azzurro, con animali ben disegnati e vivaci di naturalismo) come sospetta il Pacchioni (1), l'alluminatore potrebbe ben dirsi il precursore della Rinascenza lombarda nel minio. Più tardi, nel 1474, un Don Ambrogio monaco della Certosa di Pavia andava a lavorare di minio alla Corte di Mantova che lo disputava al Re di Napoli (2). E il Carta sospetta ch'egli fosse una persona sola col *fratrer Ambrosius de Carminato* del quale è un bell'officiolo nella Trivulziana (cod. 479).

Il miniatore Pietro de Guindaleri cremonese spese quasi tutta la vita intorno a un celebre *Plinio* gonzaghesco caro a Isabella d' Este che essa reclamava nel 1506 quando seppe della morte dell'artista (3).

Un breviario cartusiano del XV secolo nella Biblioteca di Mantova (A. I. 28) con minutissimi minii a storia nelle iniziali e un principio e che — come v'è scritto — nel 1493 era stato dato da Frate Filippino priore di Santa Maria delle Grazie della Certosa di Pavia a un Matteo da Fiorenzuola, reca il nome *Cristoforus prior domus Mediolani* (Certosa di Garegnano) che scrisse e sottoscrisse un atto di cui nel breviario è ricordo (4) (fig. 244).

A Guglielmo, Marchese di Monferrato, Martino Paolo Nidobeato dedicava nel 1478 la propria edizione della *Divina Commedia* stampata a Milano in quell'anno, ch'è nella Biblioteca Casanatense di Roma. A pagina 7 è un ricco fregio miniato che incornicia bellamente lo scritto e accoglie, in basso, una scena della selva con Dante, Virgilio e le tre fiere espressa con timidezza. Lo scritto è incorniciato da un arco classico a colonne condotte con maggior disinvoltura. Come osservammo per il manoscritto berlinese del poema *Paolo e Daria*, sembra che queste incorniciature di carattere architettonico fossero date a fare ad altro artista che non il miniatore.

Il D' Ancona osserva come buon numero dei codici fiorentini più elaborati (5) « a bianchi girari » intorno alla metà del Quattrocento, benchè scritti da amanuensi fiorentini pei Medici, presentino nelle colorazioni delle istorie così forti e tipiche tonalità di tinte da richiamare l'arte dell' Italia settentrionale piuttosto che la toscana

(1) G. Pacchioni. *Belbello da Pavia e Girolamo da Cremona, miniatori.* (*L'Arte.* Agosto e Dicembre 1915).

(2) Carta, op. cit. Documenti. Cfr. anche G. Pacchioni. *Un'opera ignota di Liberale da Verona* (in *Madonna Verona.* A. VIII. 1914. Vol. I, fasc. 29). Sul Belbello e l'opera sua cfr. Toesca, op. cit., pag. 582. La ricerca delle miniature del Belbello sfugge al periodo a cui ci vogliam limitare.

(3) *Arch. St. Lomb.* 1908, pag. 59. — *Giorn. st. della lett. it.* LIII. 169. — A. Luzio. *Isabella d'Este e Giulio II* (in *Rivista d'Italia.* Dicembre 1909).

(4) Fr. Carta. *Codici, corali e libri a stampa miniati della Biblioteca Nazionale di Milano.* Roma, 1891. (*Indici e cataloghi* del Min. d. P. I. XIII).

(5) P. D'Ancona. *La miniatura fiorentina.* Firenze. Leo Olschki, 1914.

e conclude che forse a Firenze lavorò qualche maestro di Milano e di Ferrara. Per lo meno modelli di questa città servirono per alluminatori fiorentini. La somiglianza fra diversi codici fiorentini della Mediceo Laurenziana (sopratutto il Cod. Plut. 48,8 e il Cod. Plut. 66,8, tavole LX e LXI del D'Ancona, I) e quelli che abbiamo attribuito ad Ambrogio da Marliano parrebbe confortare la lusinghiera ipotesi. Ma nei codici fiorentini è più correttezza di disegno, maggior vigore di modellato nelle figurette nude sparse fra il fogliame dei margini. La somiglianza è probabilmente dovuta

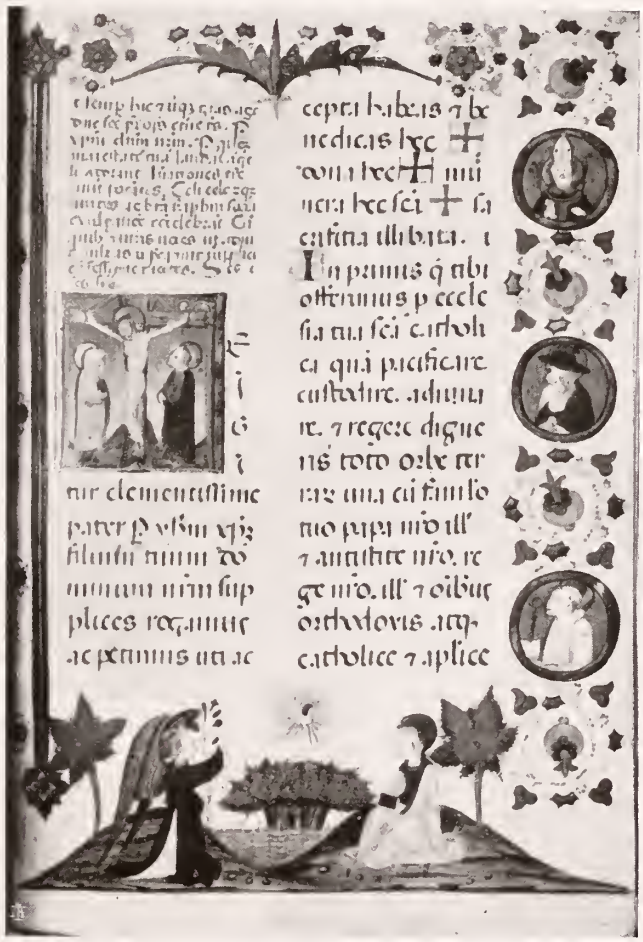


Fig. 244. — Breviario Cartusiano. - Mantova, Biblioteca Civica.

alla moda del tempo comune a tutta Italia e che caratterizza quel periodo transizionale dell'arte garbata del minio (1). La Biblioteca Malatestiana a Cesena, sorta appunto in quel tempo, è ricca di esempi del genere: e potremmo dire tutte le Biblioteche italiane che posseggono codici ornati di allora (2).

(1) Nella biblioteca di Volterra una bella inquadratura di pagina col ritratto di Mattia Corvino è ritenuta di scuola lombarda. (È riprodotta a pag. 133 della monografia di C. Ricci, *Volterra*, serie *Italia Artistica*. N. 18, Bergamo. Ist. It. d'Arti Grafiche).

(2) Ricordiamo qualche opera di minio lombardo altrove. A Parma qualche ricordo lombardo non manca. Ma non sapremmo dire se si riferisca a opere lombarde importate o a prodotti lombardi dovuti ad artisti nostri recatisi colà. Se nella Biblioteca Palatina cercammo invano il manoscritto di

L'influsso leonardesco e la decadenza.

L'influsso leonardesco sulla miniatura lombarda fu nullo o quasi. Frate Antonio da Monza sembra aver guardato con profitto piuttosto all'arte di Bramante che a quella del grande fiorentino. E gli ignoti alluminatori ai quali si debbono il libro d'ore di Bona e gli affini, le geste di Giacomo Sforza, l'atto dotale conservato a Londra e le altre poche miniature d'altra mano della Trivulziana rammodernarono l'arte loro piuttosto su temi generalizzati dalle incisioni e dalla moda, formandosi ciascuno una propria maniera, che sulle grandi opere di pittura. Fra le poche miniature presumibilmente lombarde che possono avvicinarsi all'arte leonardesca ci piace ricordare una squisita *Annunciazione* ch'è il più bell'ornamento di un messale cartusiano conservato oggi sotto vetrina nella Pinacoteca Comunale di Milano nel Castello sforzesco (AG · XII · 1). Il miniatore sembra aver guardato all'*Annunciazione* di Leonardo, oggi nel Museo del Louvre, nell'atteggiare le due delicate figure e nel comporre il fondo con lo stesso parapetto, oltre il quale si apre un arioso paesaggio (fig. 245). Ma l'alluminatore, un po' affine a Cristoforo De Predis, ha reso più timidamente le figure e ha ripetute le forme tradizionali all'arte sua nei particolari, nelle piante a palla. Nelle altre scene e nella grande *Crocifissione* che si estende

---

frate Filippo da Brera ricordato da più d'uno scrittore, in compenso vi si può osservare un Officio della Beata Vergine scritto nel 1471 da un Pietro de Scaravaziis con una delicata *Annunciazione* di gusto lombardo primitivo (ms. 99), un diurnale romano scritto da un Ambrogio de Rumonibus di Dongo nel 1480 (ms. 133), le *Sentenze di San Girolamo* scritte a Pavia nel 1440 ma senza minii (ms. 279).

A Reggio nell'Emilia trovammo ricordo di un maestro Zeno *che sta sul Cremonese* che miniava nel 1498 un salterio e forse altri corali di quel Monastero di San Prospero (*). La Biblioteca Comunale vanta ben ventiquattro corali miniati (alcuni del 1464), ma provengono non da quello ma in gran parte dal Monastero dei Servi di Santa Maria della Ghiara, dallo Spirito Santo o San Tomaso e rivelano piuttosto l'influsso ferrarese del miglior tempo. Un d'essi (VII · A · 21), nell'ultimo foglio reca il nome *Frater Johannes de Prusia* (Perugia?) *scripsit hoc volumen Anno Domini M̊c̊c̊c̊l̊x̊iij̊.* A Reggio, sullo scorcio del Quattrocento, fiorì un dotto mecenate, Filippo Zoboli abate del Monastero di San Prospero, al nome del quale numerosi ricordi d'arte e di storia locale sono onorevolmente legati. Un superbo messale col suo nome e il suo stemma, proveniente appunto dal monastero reggiano, si conserva ora nella Biblioteca Palatina di Parma sotto il n. 851. Ma nel sano naturalismo che lo informa, nell'eleganza delle decorazioni a colori vivaci, un po' crudetti, rivela l'influsso ferrarese e sfugge perciò al nostro esame (**).

Nemmeno alla Corte di Roma mancò qualche miniatore lombardo. Un Giovanni da Milano aiutava, con altri, Giacomo da Fabriano a ornar manoscritti per la Biblioteca di Pio II. Per lo meno lo aiutò nel miniare un esemplare del *Civitate Dei* di Sant'Agostino intorno al 1466, ch'è oggi nella Biblioteca Vaticana: ed è probabile che seguisse Giacomo da Fabriano a Roma quando l'artista umbro fu chiamato a dirigervi un cenacolo di miniatori (***). Ma i rapporti fra i miniatori umbri e i lombardi risalgono più addietro. Giovanni Ugolino di Vieri nel 1436, un maestro Teodoro nella metà del secolo, un maestro Stefano di Luigi nel 1461, miniatori milanesi tutti tre, avevan lavorato nell'Umbria. Nel 1490-92 un frate Valentino da Milano *scriptor* e un frate Placido da Milano nel 1495-96 vissero e lavorarono da quelle parti (****), benchè l'opera loro non sia sempre chiara a identificare.

(*) Archivio di Stato di Reggio Emilia. Opere Pie. Monastero di San Prospero. *Libro di spese* 1498, 30 giugno, c. 155, r.

(**) Riprodotto e illustrato nell'Atlante di Carta, Cipolla e Frati, cit.

(***) A. Serafini. *Ricerche sulla miniatura umbra.* (*L'Arte*, 1° dicembre 1912).

(****) Serafini, op. cit.

a tutta un'altra pagina, l'artista par ritornato alle forme tradizionali manierate, pur imprimendo eleganza e delicatezza alle figure e ai particolari ornamentali, così da indurre il Toesca a derivarlo dal miniatore dell'offiziolo di Filippo Maria Visconti. Forse il messale fu scritto e dipinto in Lombardia quando Ugo Cacherano d'Asti — del quale è ricordato, nel messale stesso, il dono ch'egli ne fece ai Certosini — era Procuratore della Certosa di Pavia. Del donatore si ha ricordo fino al 1518 (1).

La teoria d'un tempo che amava vedere nella miniatura quasi una sorella minore della pittura è stata in gran parte sfatata. Quasi tutti i miniatori, a seconda delle proprie forze, s'acconciarono a plasmare la propria arte modesta con criteri personali, ristretti: in Lombardia sopratutto. Qualche influsso dell'arte leonardesca venne

Fig. 245. — L'Annunciazione. Messale Cartusiano (AG - XII - 1).
Milano, Pinacoteca Civica - Castello Sforzesco.

tardi in Lombardia quando già la miniatura decadeva e venne piuttosto indirettamente, attraverso la maniera del Luini e di Gaudenzio Ferrari: i due maestri che sembrano aver attratto a sè quasi tutta l'arte della regione, sopratutto fuor di Milano, per qualche decennio. I mestieranti presero il posto dei modesti ma diligenti alluminatori antichi; l'introduzione dell'uso della stampa fu il colpo di grazia all'arte gentile. *Del arte mia non si fa più niente*, scriveva fin dal 1493 un miniatore senese, *l'arte mia è finita per l'amor dei libri che si fanno in forme che non si miniano più* (2). E i miniatori si acconciarono a copiare, a imitare figure e tipi dei pittori in voga. Così che potremmo concludere che l'antica credenza, esser la miniatura sorella minore della pittura, è vera soltanto pel periodo della decadenza.

---

(1) Carta. *Codici, corali e libri a stampa miniati della Biblioteca Nazionale di Milano. (Indici e cataloghi).* Il Messale, come altri proveniente dalla Certosa, si trovava allora depositato alla Braidense.

(2) Gaye. *Carteggio inedito d'artisti.* I, 267.

Sarebbe lungo ed esorbitante il nostro ristretto còmpito esaminare i molti prodotti del minio che rivelan la sudditanza all'arte luinesca. Ci basterà ricordare qualcuno dei migliori.

L'incorniciatura con putti luineschi in un esemplare ambrosiano del Panegirico dell'Arluno in onore di Francesco I (fig. 246) e la scena del battesimo in un manoscritto (H. 87 Sup.) della stessa collezione son vivaci, ben ideate con quel movimento delle figure maschili nel gruppo di sinistra di quella scena a cui fa buon contrasto il contegno delle

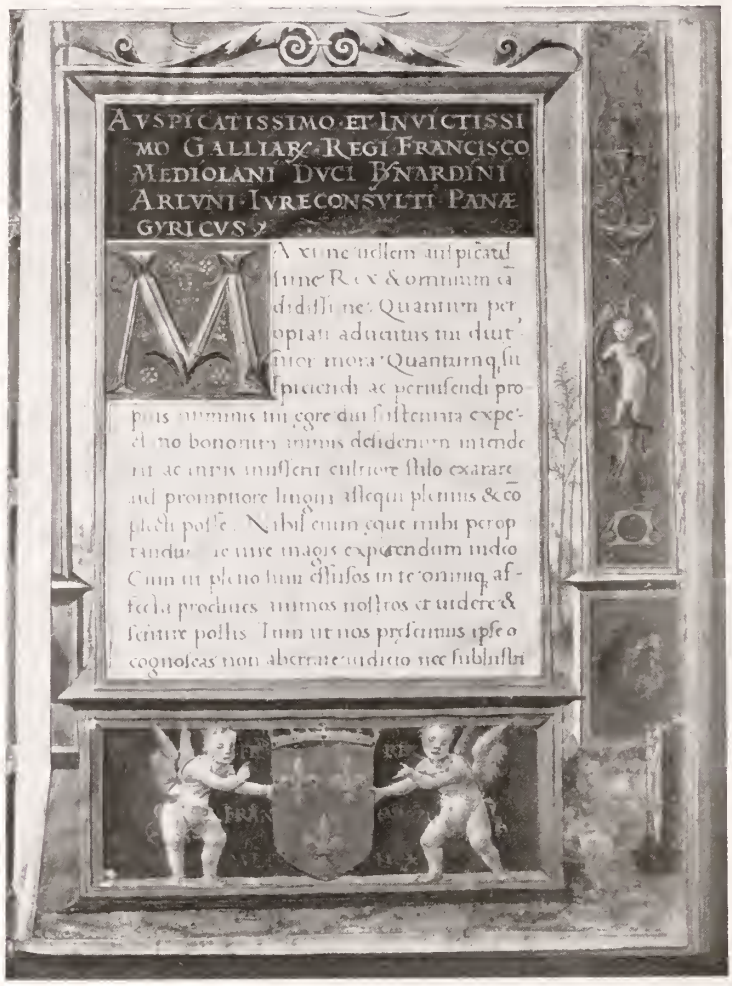


Fig. 246. — Panegirico di Bernardino Arluno a Francesco I. Milano, Biblioteca Ambrosiana.

giovani donne dall'altro lato. Nel riprodurre in basso i due angioli caudati, quasi chimere classiche, reggenti l'impresa araldica, l'alluminatore sembra aver guardato alle chimere nel sepolcro della scena col corpo di Santa Caterina portato dagli angeli, ch'è a Brera (fig. 247). Allo stesso miniatore appartiene un frammento col *Battesimo di Gesù*, del Museo Nazionale di Firenze (n. 2066). Lo stesso artista (forse il Decio) ornò un corale (n. 17) ch'è nella Pinacoteca Civica nel Castello Sforzesco (fig. 248-251). Le piacevoli scene dell'Adorazione del Bambino e di Gesù nell'Orto e le altre che arricchiscono il volume ricordano ancor bene il Luini e l'arte lombarda dell'inizio del Cinquecento

Fig. 247. — Seguace del Luini. - *Vitæ Mediolanensium Archiepiscoporum* (ms. H. 87 Sup.). Milano, Biblioteca Ambrosiana.

nelle leggere decorazioni dei margini delle pagine. Altre volte le scene costrette entro le iniziali dei libri da coro ricorderanno figure e tipi prevalenti nella pittura

Fig. 248. — Seguace del Luini. Iniziale di un Corale (n. 17) del principio del sec. XVI. Milano, Pinacoteca Civica - Castello Sforzesco.

Fig. 249 e 250. — Seguace del Luini. Iniziali di un Corale. - Nella stessa collezione.

lombarda cinquecentesca, ma i motivi ornamentali saranno ancor legati — come un avanzo estremo della tradizione radicata — al repertorio dei vecchi miniatori.

Tali i minii attribuiti al Decio nell'Evangeliaro di Francesco II Sforza e Cristierna sua moglie della Trivulziana; tali molti minii fra i corali esposti nel Castello Sforzesco.

Altre volte, come in certi antifonari della Capitolare di Busto Arsizio, soltanto il trasmodar delle forme rivelerà il periodo avanzato. Ma i motivi apparterranno ancora al solito repertorio dei miniatori, a provare che l'artista è paesano e ritardatario in confronto a quelli della capitale del Ducato (1).

(1) Chi furono gli esecutori di tante e belle miniature non firmate sparse sui manoscritti della Corte e nei messali dei Conventi? Poichè a frate Antonio da Monza non spetta affatto il gruppo di opere che mette capo al libro d'ore di Bona di Savoia e poichè nessuna d' esse reca un nome d'artista o una sigla che valga a metterci sulla via di una indagine storica, è solamente nel pericoloso campo delle ipotesi che noi possiam vagare.

I nomi ai quali non è possibile legare con sicurezza una sola opera di minio son parecchi.

Il D'Adda trovò che un prete Giovanni Pietro Birago *miniator* ricordava in una supplica non datata al duca di aver ornato un officiolo voluto dalla duchessa Bona. E lo stesso scrittore pareva di-

Fig. 251. — Diurno del sec. XVI. - Milano, Castello Sforzesco.

sposto a vedere in quell'officiolo la *Historia di Josaphat*, con modeste scene a semplici contorni ravvivate all'acquarello con le imprese sforzesche e il nome di Bona, ch' è oggi nella Biblioteca Braidense (ms. AN · XIV, 21). Ma il Mongeri giustamente annotava che essa pare opera di un dilettante. E il Carta, da parte sua, dubitò che l'esemplare braidense non fosse a sua volta che copia di quella *leggenda di Giosafatte* che Gio. Galeazzo Sforza il 29 ottobre 1473 chiedeva a prestito alle monache di Sant'Agostino in Milano (*). Prete Gian Pietro da Birago svolse del resto la sua attivtià più tardi e nel primo decennio del Cinquecento, come provò il Carta stesso (**). Francesco Melzi, l'amico ed erede fortunato del grande Leonardo, vien chiamato dal Lomazzo *miniatore*. Ma la critica moderna non è riuscita a diradar dai veli fittissimi la figura del gentiluomo artista. Un Damiano pittore e miniatore è ricordato alcuna volta incertamente nelle carte sforzesche. Nel 1475 circa ornava la cantoria dell' abazia di Torrechiara. Può darsi si tratti dello stesso miniatore il cui nome appar di frequente nelle carte emiliane nello scorcio di quel secolo e che lavorò a Bologna e a Milano (***). Ma non è verosimilmente da collegare il suo nome ai codici sforzeschi esaminati da noi.

Di un Gio. Filippo Buscati miniatore è qualche ricordo in documenti del 1472. Egli miniava offi-

(*) F. Carta. *Codici, corali e libri a stampa miniati*, cit. — Warner, op. cit.

(**) Una lettera di Gio. Pietro Biraghi che vi si firma, dopo il nome, *capellanus et pictore*, del 1513, 7 luglio, è nell'Archivio di Stato (Autografi, *Musaicisti, Orafi*, ecc.).

(***) F. Malaguzzi Valeri. *Pittori lombardi del Quattrocento*. Milano. Cogliati, 1902, pag. 234.

Caratteri generali della miniatura lombarda.

La miniatura lombarda alla Corte di Lodovico il Moro e nei conventi del ducato in quel periodo d'oro dell'arte si raccomanda dunque se non per molta varietà, per eleganza, per ricchezza, per attività. Invano vi si cercherebbero seguaci dalle delicatezze sovrane dei colori, dal sentimento squisito delle figure come i fiorentini, dalla vigoria disinvolta, dal colorito succoso e intonato come i ferraresi. Non queste eran qualità care alla natura lombarda disposta piuttosto a passar sopra alle lacune che altrove sarebber sembrate imperdonabili purchè le pagine ridesser di vivaci colori, sopratutto di intensi azzurri oltremarini e di ori. Meno qualche accenno qua e là, la miniatura lombarda sembra, per di più, aver percorso la sua parabola al di fuori dell'orbita leonardesca, che aveva attratto a sè pittori numerosi anche nel buon tempo. L'arte

---

cioli per la Corte. Nell'anno stesso è ricordo di un Battista da Vimercate che esercitò la stessa arte (*).

Le notizie slegate, confuse, lasciate da Girolamo D'Adda, per quanto preziose, autorizzano tuttora molti dubbi intorno ad artisti ricordati dai documenti. Per quanto ci siamo studiati di metterli — quando si poteva — a confronto con opere di minio che possano riferirvisi, rimangon tuttavia da una parte nomi d'alluminatori, ricordi dall'altra di minii privi di paternità artistica e che sarebbe azzardato mettere in relazione diretta fra loro.

Di un Francesco da Concorezzo si sa che nel 1466 era compensato dalla Camera ducale per aver miniato un diploma di conferma di privilegi a favore della Fabbrica del Duomo di Milano che potrebbe esser quella, in data 5 luglio 1465, ornata di imprese sforzesche e di festoni fioriti, che si conserva tuttora nell'Archivio Capitolare (**).

Da Concorezzo vien chiamato anche un Benedetto miniatore di messali della Certosa pavese. Il padre Matteo Valerio che dal 1604-45 aveva raccolto dai vecchi registri, oggi in gran parte smarriti, così preziose memorie della Certosa, assicurava d'aver letto nei registri ricordo di « figure miniate fatte per Percivale De Negri miniatore milanese et Benedetto da Concorezzo dove in particolare vi sono dei Cristi in Croce grandi et uno santo Girolamo bellissimi. » E altrove aggiungeva: « le imminеature delle littere grandi delli Messali antichi della chiesa sono state fatte da un don Eustacchio Confanonerio canonico in San Pietro Cieloaureo l'anni 1493 et 94 a denari 6 per littera » e ripeteva altrove le stesse notizie (***). Dei libri corali della Certosa — diversi e di varie epoche — oggi nel Museo Civico di Milano vedemmo come i rapporti fra i minii e i nomi degli alluminatori su riferiti non sian sicuri.

Nel clero l'arte paziente del minio trovò proseliti. Qualcuno vi si dedicò anche per lucro: fra gli altri, nel 1447, quel monsignor Giacomo Caponago che — dietro compenso di ben cento ducati — ornò quattro libri da coro che un padre Giorgio da Cremona donava alla chiesa di Santa Maria di Garegnano (****) e, più tardi, un Eustacchio Confalonieri milanese e canonico in San Pietro in Ciel d'Oro a Pavia che nel 1493 alluminava alcuni grandi corali della Certosa di Pavia eseguendo grandi lettere capitali a istorie che gli venivan pagate sei soldi l'una. Altro miniatore sacerdote fu Carlo Maineri, cremonese, che nel 1472 ornava a fregi e rabeschi e firmava un libro di preghiere che dalla Biblioteca del duca de La Vallière passò a quella dei marchesi Durazzo (*****). Il nome di un Giovanni Pietro Medici da Crema si leggeva, a ricordo del D'Adda, in una lettera strappata

---

(*) Arch. di Stato. Autografi di artisti. *Miniatori* e busta *musaicisti, pittori,* ecc. 4 marzo 1472. Arch. e loc. cit. *Pittori e varietà.*

(**) D'Adda, op. cit.

(***) V. *Archivio Storico Lombardo.* 1879, pag. 134.

(****) Mongeri. *L'arte in Milano*, pag. 170, e D'Adda, loc. cit., pag. 351.

(*****) È un *psalterium latinum* membranaceo ricco d'iniziali, di arabeschi, di fregi « miniati superbamente a colori e oro » e reca la firma del detto miniatore. Il codice fu descritto dall'abate Gaspare Odorici. — D'Adda, loc. cit.

del maestro fiorentino era certo troppo gran cosa perchè potessero intenderla i miniatori di mestiere e i frati curvi pazientemente sulle ben preparate pergamene. La piccola arte gentile percorse a sè la sua facile strada. Non v'è memoria che si prodigasse a miniatori pur una di quelle gran lodi di che le stesse carte della Cancelleria ducale eran larghe con scultori e con pittori. Dopo le sane, originali ricerche dei maestri primitivi del periodo visconteo, dopo le timide novità di Ambrogio da Marliano, un alluminatore fecondo, Cristoforo De Predis, seppe rendersi interprete dei gusti dei suoi concittadini, costringendo nei piccoli fogli le scenette della gaia e piacevole vita milanese. Nel miglior periodo dell'arte frate Antonio da Monza e l'anonimo miniatore del libro d'ore di Bona di Savoia e i suoi non meno anonimi compagni, prendendo le mosse in parte dalla scuola di Padova col tramite delle incisioni, si moltiplicarono a far belli e ricchi e vivaci i diplomi, i libri d'orazione

---

da un corale quattrocentesco, rappresentante l'*Adorazione dei Magi*, ch'era di proprietà di Santo Varni. Cultore della stessa arte sarebbe stato anche Visconti Marziano da Tortona, segretario ducale del duca Filippo Maria, al quale il Cicognara s'industriò d'attribuire il giuoco di tarocchi dipinto ch'è presso la famiglia Visconti di Modrone. Ma sulle fantasie ricamate intorno all'artista e a quello e ad altri mazzi di carte non è qui il caso di intrattenerci.

Nulla più che il ricordo rimane anche di quel maestro Alessandro di Antonio da Milano, miniatore e abitante a Ferrara dal 1469 al 1476, ricordato dal Cittadella nella vita di Cosmè Tura.

Un *Francesco de Kastello de Mediolano* lasciò il proprio nome in un breviario della fine di quel secolo ch'è conservato nella libreria dei benedettini di Lambach (Austria Superiore) e ch'era stato ordinato dal preposto Domenico Cálmánczay di Stuhlweissenburg; ne offrì una buona descrizione il dott. Giuseppe Neuwirth (*).

Di un Bartolomeo miniatore in Milano nel 1489, di Nicola da Marliano e di qualche altro di cui è ricordo fugace presso qualche storico milanese sarebbe lungo dire non potendosi indicar nulla di nuovo nè controllare quelle notizie.

Negli *Annali della fabbrica del Duomo di Milano* (II) è ricordo di alcuni miniatori. Nel 1465 di Antonio da Lampugnano, nel 1466 di Francesco da Concorezzo, nel 1489 di Pietro Giovanni da Pozzobonello che scrisse i libri da coro che furon miniati da Antonio da Lampugnano, nel 1494 di Giovannino De Candi che dipingeva immagini sacre su fogli di carta.

Nell'ultimo periodo i miniatori crebbero di fama quanto invece diminuiva l'importanza loro. « Gran miniatore — scriveva il Morigia — fu Francesco Binasco, che per lo suo valore era favorito e salariato da Francesco Sforza ultimo duca di Milano di detta casa; e dimandavasi il miniatore ducale, dall'eccellente mano del quale si veggono cose rare », che lo scrittore si guardò bene dall'indicare (**). Il casato dell'artista sarebbe stato *da Lonate dicto Binasco*, gioielliere, valente *in cose di disegno* e nel 1513 incisore nella zecca di Milano per Massimiliano Sforza (***).

Nel 1506 è ricordo di Gian Pietro da Birago; nel 1544 di Evangelista della Croce che miniò i graduali della Certosa di Pavia (****). Di Agostino Decio si è già parlato. Suo fratello Antonio fu pur miniatore (*****). Il Noceto sembra finalmente il modesto autore dei tardi ritratti del codice Trivulziano 2159 da noiriprodotti in parte nel I volume. Altri nomi son ricordati qua e là altrove incidentalmente.

(*) In *Repertorium für Kunstwissenschaft*. 1886. IX. Band., pag. 383-409.

(**) Morigia. *Nobiltà di Milano*. 1595. — D'Adda, op. cit.

(***) *Archivio Storico Lombardo*. 1893, pag. 1065.

(****) Carta, op. cit.

(*****) Nell'Archivio di Stato (Autografi: *musaicisti, orafi*, ecc.), v'è una supplica del 1553 in favore di Agostino Decio, miniatore, ch'era imputato di omicidio, stesa da suo fratello Antonio, pur miniatore. Nella stessa serie troviamo una richiesta — senza data, del XVI secolo — di un Galizio da Trento, miniatore, per ottenere la privativa della vendita di certi ventagli alla spagnuola da lui inventati.

delle principesse, persino i libercoli di scuola degli sforzeschi rampolli, con formule artistiche costanti, monotone, ma con rara diligenza. La stessa calligrafia gotica lombarda nei corali e nei grandi libri liturgici, voluta dal rito Ambrosiano che incoraggiava libri ben ornati e ben scritti, venne presto in onore e dà a conoscere, su gli altri, i prodotti della regione. A Firenze, a Roma stessa i calligrafi lombardi furon preferiti e accolti fra i più valenti; ed è probabile che non pochi unissero alla loro qualità predominante quella d'alluminatori. L'arte del minio, più o meno degnamente coltivata, dilagò in Lombardia in proporzioni non mai raggiunte. Ma a noi non conviene esser troppo severi se non sempre elevatezza di concetto, dignità d'arte, sicurezza di tecnica ne raccomandino al critico i prodotti; se non sempre s'intonino quei colori su cui quasi costantemente predomina l'azzurro intenso. V'è in essi tanta gaiezza, tanta piacevole varietà di scene reali o allegoriche, tale fantasmagoria di figure dalle ricche vesti allucciolate che ne ritornano alla memoria insistenti le lodi degli ambasciatori e degli ospiti stranieri alla Corte degli Sforza: qui tutto era gaiezza e desiderio di vivere. La miniatura portò alla pagana tendenza il suo piccolo tributo.

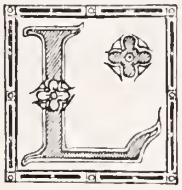
Fig. 252. — Scuola lombarda del sec. XVI. *Il Battesimo di Gesù.* Frammento di corale. Firenze, Museo Nazionale, (n. 2066).

III.

I maestri del legno.

Gli scultori del legno — Le corporazioni e gli Statuti del 1459 — Gli stalli corali di Sant'Ambrogio, di San Francesco a Pavia, di Santa Maria delle Grazie — Il Borgognone e il coro ligneo della Certosa di Pavia — Bartolomeo Poli, Giacomo del Maino e Pietro da Vailate intarsiatori — L'influsso dei Lendinara in Lombardia — Gli armadi della sacrestia di Santa Maria delle Grazie e la policromia.

L'intaglio e la tarsia a Cremona — Il Platina e Pietro dalla Tarsia — Il coro della chiesa di Morimondo — La decadenza nell'arte — Gli arredi degli appartamenti ducali.



La economica arte del legno trovò in Lombardia nel Quattrocento molteplici applicazioni. Si acconciò ad abbellire mobili domestici, ad intarsiare cori nelle ampie chiese e armadi nelle sagrestie, si collegò con la pittura a incorniciar degnamente quadri destinati agli altari e a comporre ancone ornatissime, modellò con senso scultorio figure di santi e d'angioli pei santuari. Altrove la scultura del legno nell' eseguir statue e bassorilievi non s' allontanò, generalmente, dai principi della grande arte, perchè i maggiori scultori non sdegnavano servirsi dell'umile materia, quasi per riposare delle più aspre battaglie vinte nel modellare il marmo. In Lombardia la scultura in legno, modesta figliazione dell'altra, rimase a sè, coltivata da più modesti artisti. Lo provano gruppi di bassorilievi lignei, pel solito messi ad oro e a colori, i quali, per quanto ispirati allo stile dei maestri in voga, rivelano costantemente la mano più grossolana dell' artigiano. Indubbiamente una modesta scuola d' intagliatori del legno lavorò guardando ai grandi decoratori del nostro Duomo e della Certosa di Pavia, fornendo largamente il mercato di anconette intagliate su un tipo costante per ornamento delle cappelle private e delle stanze nuziali.

A una stessa mano, per esempio, sembra appartenere un gruppo di piccole ancone a bassorilievo nelle quali si ripete, con diverso numero di fedeli, la scena dell'Adorazione del Bambino. La Vergine, in ginocchio, è collocata da un lato,

Fig. 253-255. — Scuola lombarda del sec. XV. - Anconette in legno.
Milano, Collezione Bagatti Valsecchi.

il piccolo Gesù nel centro, steso su un mantello che un angioletto sorregge; San Giuseppe e i pastori son piamente disposti intorno, mentre dietro le figure s'ergono rocce stratificate, addossate alla scena senza nessun tentativo di prospettiva lineare, con alberelli e il gregge. A questo gruppo, dovuto a un artista che guardò alle forme e ai tipi cari all'Amadeo, appartengono tre esemplari nella collezione Bagatti Valsecchi (fig. 253-255), un tondo di proprietà del principe Trivulzio (fig. pag. 161, Vol. I), un esemplare con diverso soggetto — la Deposizione — nella raccolta Mora presso il Museo Civico milanese e alcuni altri di più limitata importanza.

Fig. 256. — Scuola dell'Amadeo. Anconetta in legno dipinta.
Milano, Pinacoteca Comunale.

Qualche maggiore intendimento d'arte è in un altro gruppo di anconette dipinte, dorate, talvolta con belle architetture di sapore bramantesco nello sfondo della scena o nella cornice. La migliore è oggi esposta nella Pinacoteca Civica nel Castello Sforzesco. Gli angioli che vi son raffigurati in adorazione del piccolo Gesù mostrano le teste rotonde incorniciate da ampie zazzere, le vesti ondulate che lasciano scorgere le gambe muscolose come nelle sculture dell'Amadeo e del Briosco (fig. 256). Analoghi caratteri ritornano in un tabernacolo e in tre figure d'angioli cantanti sul libro aperto, nella raccolta Bagatti Valsecchi (fig. 257). Coi quali è possibile raggruppare due squisite figure di angioli in una chiesa di Caravaggio (fig. 259-260), altri due angioletti inginocchiati (fig. 258) e un San Sebastiano, in legno, dipinto, ch'è la replica, men fine, di uno dell'Amadeo, nel Museo Civico di Milano.

Fig. 257. — Scuola dell'Amadeo. Gruppo in legno.
Milano, Coll. Bagatti Valsecchi.

Fig. 258.

Scuola dell'Amadeo. Statuette in legno.
Milano, Museo Artistico Industriale.

Fig. 259-260. — Sec. XV. Statuette in legno. - Chiesa di Caravaggio.

L'opera più grandiosa di questo gruppo — prodotto, se non di un solo artista, di una stessa bottega — è l'altare in legno (recentemente restaurato a Milano dagli intagliatori Annoni) ch'è nella chiesa del Sasso sopra Locarno (fig. 262). Sotto un arco tondo impostato su due pilastri a nicchiette sovrapposte racchiudenti altrettante figure di angioletti è la scena della Deposizione. Nonostante la mancanza d'unità e l'ineleganza nella figura della Vergine, caduta su un fianco, il gruppo si raccomanda per qualche vigore, insolito in queste scene, nella regione lombarda, e anche per qualche delicatezza nell'espressione del *pathos* dei personaggi. San Giovanni, le lunghe trecce cadenti, il viso contratto dallo spasimo interno, sorregge il cadavere del divino Maestro mentre la Vergine, quasi svenuta in terra, si appoggia col braccio destro per non cadere; dietro di lei un angiolo l'accarezza dolcemente e i piccoli compagni congiungono le braccia raccolti nel dolore. L'artista s'è anche studiato di dar varietà agli atteggiamenti degli angioli nelle nicchie: il loro modellato, anche nei visi larghi, ricorda da vicino quello degli altri dello stesso gruppo d'opere. Qualche analogia d'arte e d'esecuzione è fra l'altare di Locarno e un bassorilievo ligneo col San Domenico che resuscita il fanciullo caduto sotto il cavallo, conservato nel Museo Artistico Industriale presso il Castello Sforzesco (fig. 263). V'è lo stesso modo di drappeggiare i panni, con troppe e profonde pieghe, di dividere in trecce dure come corde le chiome. Ma tuttavia l'espressione dei visi e la finezza dell'esecuzione vi son minori.

Fig. 261. — Frammento in legno. Milano, Museo Artistico Industriale.

E l'elenco di opere affini potrebbe continuare, con poco profitto della conoscenza di questo ramo modesto d'arte. Più modesto e perciò più alla portata di tutti i committenti di quel che non fosse un ramo che fioriva contemporaneamente nell'Emilia e che per certi riguardi offre analogia con quello: l'arte dei terracottari, che trovò in Guido Mazzoni il più grande interprete. In Lombardia l'uso della terra cotta ebbe quasi esclusivamente carattere decorativo e a pena il padovano De Fonduti — l'abbiam visto nel precedente volume — seppe nobilitarla a comporre figure e gruppi di drammatico sentimento. La regione ricorse più facilmente agli scultori del legno che, con poca spesa, offrivan modo di accontentare i facili gusti dei piccoli committenti appagati dalla policromia vivace delle leggiadre figurette. Nelle piccole come nelle grandi chiese di Lombardia fuor di Milano, negli stessi oratori disseminati nella regione dei laghi e nella alpestre Valtellina quei modesti piacevoli prodotti rimangon tuttora numerosissimi. O che assurgessero agli onori dell'altare, come a Campione, dove un seguace dei Rodari ornò il Santuario della Madonna dei Ghirli con statue e scene policrome, e come nella cattedrale di Como (fig. 264) dove Andrea Passeri di Torno nel 1514 elaborò pazientemente l'altare di Sant'Abbondio (1),

(1) D. Santo Monti. *Storia ed arte nella provincia ed antica diocesi di Como.* Como 1902, pag. 211 e seguenti.

Fig. 262. — Altare in legno. - Chiesa del Sasso sopra Locarno.

Fig. 263. — Un miracolo di San Domenico. Bassorilievo in legno.
Milano, Museo Artistico Industriale.

Fig. 264. — Andrea Passeri. Altare di Sant'Abondio. - Como, Cattedrale.

come, più tardi, nella chiesa di San Giorgio ad Annone in un'ancona popolatissima di scene con la Passione di Gesù, in una esuberante incorniciatura; o che gli intagli si limitassero a piccole anconette portatili — quelle di Cepina, di Oga, di Bormio, di Premadio, ecc., in Valtellina, son le più ricche, risenton dell'influenza della vicina Svizzera e della Germania e ricordano le analoghe composizioni di Michele Pa-

Fig. 265. — La Crocifissione. Bassorilievo ligneo policromo.
Monastero del S. Monte sopra Varese.

cher e l'altare di Bruneck ch'è nel Museo di Monaco (1) — essi si raccomandano sopratutto per la loro festosità.

Le composizioni s'andaron svolgendo, ampliando e s'ispiraron qualche volta

(1) F. Malaguzzi Valeri. *Note d'arte valtellinese* (in *Rassegna d'arte* Agosto e Settembre 1906) e L'Amadeo. Bergamo, Ist. It. d'Arti Grafiche 1904, pag. 326 e segg. dove sono altre indicazioni di sculture in legno.

alla pittura. La policromia contribuì al trasmodare delle forme. In due bassorilievi vistosissimi conservati nel monastero delle Agostiniane di Santa Maria del Monte sopra Varese raffiguranti la *Crocifissione*, (fig. 265) popolatissima, e la *Flagellazione*, (fig. 266) in altri due conservati nel Museo di Berlino con San Domenico, San Francesco e vari monaci dinanzi a un convento nell' uno e la *Crocifissione* nell' altra (1), in un trittico del Museo del Louvre con tre scene della vita di Sant' Anna (fig. pag. 132,

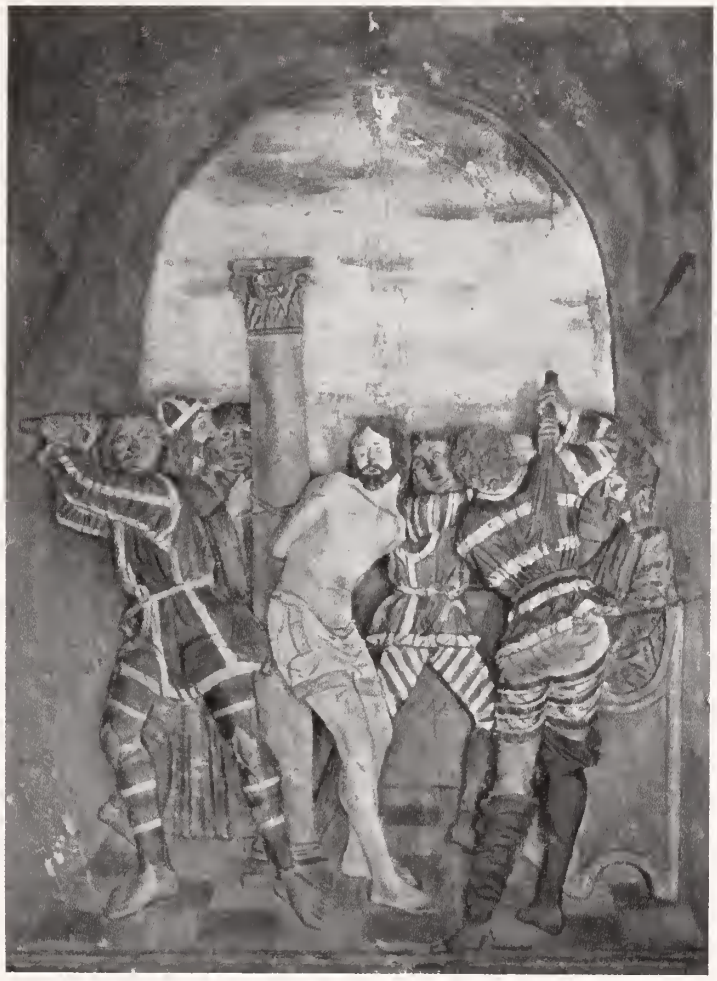


Fig. 266. — La Flagellazione. Bassorilievo ligneo policromo.
Monastero del S. Monte sopra Varese.

Vol. I) e, nella stessa raccolta, parte di una vivace *Crocifissione* in policromia, già dell'inizio del Cinquecento (fig. 267) e, più ancora, in un altorilievo presso l'antiquario sig. Böhler di Monaco con figure a tutto tondo finemente eseguite nell' arte del Bambaja, dipinte e dorate, rappresentanti la *Strage degli Innocenti*, l'effetto pittorico prende il sopravvento sulla severità plastica voluta dai più vecchi maestri (fig. 268).

(1) L'Amadeo, cit. pag. 337, 338, dove son riprodotti. Nelle chiese di Lombardia non è raro trovare statuette in legno e rilievi del XVI secolo. Delicate sopra tutto son le sei statuette delle Virtù sugli armadi della sagrestia di S. Magno a Legnano della maniera del Bambaja.

Fig. 267. — Scuola Lombarda. Inizio del sec. XVI. La Crocifissione. Legno policromo. Parigi, Museo del Louvre.

Fig. 268. — Arte del Bambaia. La Strage degli Innocenti. Legno policromo. Monaco, proprietà Böhler.

A Lodi fiorì, nel Rinascimento, una famiglia di abili scultori del legno: i De Lupi. Trovammo che nel 1465 un Bongiovanni di Filippo Lupi intagliava e dipingeva un'ancona per la chiesa di San Girolamo a Milano, nel 1474 Bongiovanni e il fratello Giovanni Bassano Lupi di Lodi eseguivano e firmavano una grande ancona ch'è a Borgonuovo Valtidone in provincia di Piacenza e, dal 1491 al 1495, una analoga per la chiesa di Villanova che andò distrutta. Giovanni morì nel 1525. Nel 1492 un Francesco Lupi e i fratelli s'obbligavano a eseguire per la chiesa di San Cristoforo di Lodi un'ancona analoga, a figure (1). Nel 1494 m.ro Bongiovanni eseguiva un ornamento a bassorilievi per l'immagine della Madonna nell'altar maggiore della chiesa dell'Incoronata di Lodi. Il fratello di Francesco Lupi, Defendino, detto anche Lupino o Luino, eseguiva nel 1516 per l'Incoronata stessa un piedestallo di legno intagliato *valde pulcrum* per reggere la croce maggiore. Suo figlio, Gio. Stefano, condusse con maestro Battista Coldirolo bellissimi intagli in legno dorato a ornamento del poggio della cantoria dell'Incoronata. Bongiovanni lasciò il proprio nome e la data 1480 in un gruppo di statuette messe a colori e ad oro rappresentanti la nascita di Gesù nell'oratorio del Palladino a Rivolta d'Adda. Dei Coldiroli è ricordo frequente nelle carte laudensi della prima metà del Cinquecento per cornici (anche per un quadro di Callisto Piazza) nell'Incoronata, per soffitti, per la cassa dell'organo nella chiesa stessa e per armadi (2).

Fig. 269. — Particolare della volta nell'Incoronata a Lodi.

L'ancona rimasta a Borgonuovo Valtidone è ideata alla maniera gotica, a due file di caselle con santi a figura intera in basso, a mezze figure superiormente, il Crocefisso e la Vergine, l'uno contrapposto all'altra, nel centro della grande ancona, un ricco coronamento a cuspidette a mo' di tabernacoli, una predella a più piccole figurette di santi (fig. 270). Gli artisti non vi mostran sentimento nei visi uniformi, imbambolati, nello schematico modellato delle due figure nude, nè molta varietà nelle decorazioni, così che gli archi son sovrapposti agli archi e gli identici trafori ritornano, senza varianti, in tutti i piani. Ma l'opera diligente è tuttavia un prezioso documento delle origini di quest'arte da noi (3).

Nel Museo Civico di Lodi si conserva, in più pezzi, una grande ancona ad altare, già nella chiesa dell'Incoronata, che Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio Donati da Milano eseguivano, in legno, dal 1493 al 1495, come risulta dall'ordinazione (4) (fig. 271). L'opera risponde bene ai gusti della regione, per l'abbondanza delle scene anedottiche piacevolmente ideate, per la virtuosità dell'esecuzione, per la vivezza dei colori stesi sulle vesti dei personaggi. In una serie di scene tolte al Nuovo Testa-

(1) F. Malaguzzi Valeri. *Pittori lombardi del Quattrocento.* Milano. Cogliati, 1902, pag. 242-243.

(2) De Angeli e Timolati. *L'arte in Lodi.*

(3) L'ancona fu ricomposta e restaurata intorno al 1901. Cfr. *Relazione dell'ufficio regionale dei monumenti per l'Emilia.* 1901.

(4) Archivio dell'Incoronata (Congregazione di Carità) *ad ann.*

Fig. 270. — Bongiovanni e Gio. Bassano Lupi da Lodi. Ancona in legno (prima del completamento). Chiesa di Borgonuovo Valtidone.

mento e in tre file di statue che, sovrapposte, ornavan le lesene dell'ancona, gli artisti hanno offerto ottimi saggi della scultura in legno nel suo periodo migliore. La più vasta scena dell'Adorazione del Bambino vanta infatti un'euritmia che sarebbe difficile

Fig. 271. — G. Pietro e G. Ambrogio Donati da Milano (1493-1495). Pezzi di un'ancona in legno. Lodi, Museo Civico.

riscontrare in altre opere del genere in Lombardia. La devota compostezza della Vergine sita nel centro, dove un vecchio pastore adora con lei il Bambino steso in terra, e al quale il vecchio Giuseppe s'avvicina timoroso accennando a levarsi di capo

la berretta, s'intona felicemente con la dolcezza degli angioli che, discosti, suonano e cantano le lodi del Signore, con la bella severità delle figure dei Profeti e delle Sibille disposte nelle nicchie. La scena dello Sposalizio della Vergine, più gaia e festosa, ha offerto modo agli artisti di presentare i cavalieri spettatori alla cerimonia azzimati negli eleganti costumi lombardi dello scorcio del Quattrocento, i robboni verdi a stole rosse e a gran righe variopinte e le giornee attilate dei giovani dai vivaci colori. I tipi e le forme artistiche, nonostante qualche durezza e la limitata espressione dei visi, ricordan bene la maniera dell'Amadeo, il maestro più in voga.

Un altare analogo, in legno, componevano in parte le sculture vedute dal Taramelli nella chiesa dei Sette Dolori a Vigevano, destinate a formare un complesso magnifico sul tipo dell'altare « del Presepio » in San Lorenzo a Mortara, oggi deturpato da uno sconcio restauro (1). I gruppi raffiguravano la *Visitazione,* l'*Adorazione dei Magi,* la *fuga in Egitto, Gesù fra i dottori.* Come a Mortara, vi sono inoltre sei statuette di Profeti. Sulla ricchissima cimasa è la scena dello *Sposalizio della Vergine.* L'artista, questa volta, è ritenuto bergamasco: egli si giovò dell'opera di un plastico che stese sulle figure uno strato di tela e di gesso onde permetterne la policromia, ch'è tuttora smagliante. Le belle e delicate figure, se ricordano ancora l'arte dell'Amadeo e dei Mantegazza, rivelan già tuttavia il Cinquecento.

Pavia, ricca di chiese vetuste e di conventi, vide una bella fioritura di sculture in legno. Ma oggi ben poche rimangono ad attestare di quella ricchezza: una statua della Vergine in trono, grande al vero, dorata, fra due angioli, dalla soppressa chiesa di Sant'Agata trasportata in quella di San Teodoro; un polittico in legno con le figure della Vergine, del Bambino, l'*Ecce homo* e molti santi entro una nicchia nella basilica di San Michele — « non ne conosciamo l'autore » osserva il Natali « ma sappiamo che in quel tempo operavano a Pavia ottimi intagliatori quali i Maino e i Bigarelli » (2) — e qualche altra figura anche nei dintorni.

La corporazione dei maestri del legno e gli Statuti del 1459.

È all'intaglio dei mobili e alla tarsia che ci convien rivolgere più specialmente la nostra attenzione come a quel ramo che — meglio della scultura in legno — si afferma in modo più originale, con caratteristiche peculiari, fra le arti che si voglion chiamare industriali.

Ben fu detto che veramente gloriosa è la storia dell'arte italiana del legno. La scuola lombarda vi vanta le più antiche e nobili origini. Fin dal secolo XI, in un centro d'arte e di nobili studi quale Montecassino, si chiamavano a lavorarvi artisti del legno di Lombardia (3).

L'intaglio e la tarsia, più tardi, raggiunsero nell'Italia superiore leggiadrie non mai viste, anche se non sempre sposate a severità d'intendimenti direttivi. Per quel fervore di novità che passò dovunque nel secolo XV i cori delle nostre antiche chiese, per virtù della sgorbia adoperata da genialissimi artefici, sembraron coprirsi di trine e di ricami. Ma non esattamente fu vantato di quel ramo il misticismo. Chiamata a prender possesso della parte più severa del tempio, il coro, la tarsia vi stese sopra

(1) A. Taramelli (*L'Arte.* II. 1899, fasc. VIII-X).
(2) G. Natali. *Pavia e la sua Certosa.* Guida artistica, 1911.
(3) G. Ferrari. *Il legno nell'arte italiana.* Milano. Hoepli.

gaiamente tutta una profana decorazione a vasi fioriti, a fiorami, a strumenti musicali, a piacevoli prospettive, fra le quali, solo per eccezione, meno casi particolari, appariranno figure d'angioli e di santi.

La Lombardia, in quel rifiorire, tiene un posto onorevole. A Milano v'erano maestri intagliatori valenti che tenevan bottega e addestravano — con regolari patti notarili — i giovani all'arte loro (1).

A Milano l'antica corporazione professionale dei *fabri lignarii o magistri lignaminis* (più volgarmente chiamati *marangoni*) era fiorente. Ma fu nel 1459 che una vera *schola magistrorum a lignamine Sancti Josephi Mediolani* si presentava in forma ufficiale e con l'approvazione del duca Francesco Sforza. Lo statuto esigeva la presenza d'un priore, da nominarsi ogni anno, di un sottopriore, di sei sindaci, di un *canevaro*, di dodici consiglieri, tutti con particolari attribuzioni: i due primi per definir le controversie, per mantenere i dovuti rapporti fra maestri e praticanti, per giudicare sulle mercedi, sulle vendite, sui licenziamenti, per tutelare i lavoranti di fronte ai committenti. Gli statuti furono riconfermati dai duchi successivi e la corporazione rimase — più tardi divisa in due rami — fino al 1774 (2). E, per tutto il secolo, i documenti milanesi ricorderanno numerosi *magistri ad tornienda lignamina* o *intaliandi* o *ab intaliis* o addiritura gli specialisti a intagliare foglie e fiori decorativi. Vediamone le opere.

Gli stalli corali di Sant'Ambrogio, di San Francesco a Pavia, di Santa Maria delle Grazie a Milano.

Nel periodo che precede immediatamente quello ch'è sopratutto oggetto della nostra illustrazione gli stalli corali di Lombardia si ornano di intagli, ispirati — nello stesso modo che l'architettura ogivale trionfante allora nel Duomo di Milano — al regno vegetale. Del XIV secolo si credettero,

Fig. 272.
Fra Raffaele da Brescia.
I ferri dell'intarsiatore.
In uno stallo a
San Michele in Bosco,
Bologna.

(1) Nel 1484 m.ro Marco Antonio de Galassi assumeva come scolaro *intaliandi lignamina* per 7 anni Paganino de Frigeri, nel 1486 m.ro Angelino da Legnano assumeva per 6 anni Michele de Madioni dandogli alloggio, vitto, istruzione, L. 8 imperiali l'anno e, alla fine, i ferri del mestiere. Nel 1507 m.ro Ambrogio Donati faceva la stessa cosa col giovinetto Agostino di Bernardino da Giussano e nel 1508 con Gio. Pietro de' Basti da Vigevano. (Cfr. *Arch. St. Lomb.* 1905, pag. 483. E. M. *Intagliatori a Milano*).

(2) V. Forcella. *Notizie storiche degli intarsiatori e scultori in legno che lavorarono nelle chiese di Milano dal 1141 al 1765*. Milano, Kantorowicz. 1895. — Id. *La tarsia e la scoltura in legno nelle sedie corali e negli armadi di alcune chiese di Milano e della Lombardia*. Milano. Hoepli, 1896.

fino a poco tempo fa, i dossali delle sedie del coro di Sant'Ambrogio che riproducono, con sano verismo, alberelli carichi di foglie e di frutta felicemente riprodotti, figurette di villici e di animali (fig. 273). Ma i documenti provano che essi sono opera di getto di Lorenzo de Odrisio, Giacomo de Turri e Giacomo del Maino *magistri lignaminis* che li eseguirono dal 1469 in avanti. Disposti da prima in fondo alla navata centrale, dinnanzi all'altar maggiore, furono nel 1507 portati su, al piano dell'abside (1). Gli artisti predisposero una serie di formelle a fogliami stilizzati con mezze figurette di santi a rilievo entro un tondo, in corrispondenza ad ogni stallo sottostante e collocarono fra l'una e l'altra formella — al di sopra di lesenette ornate a trafori archiacuti come finestrelle — altrettante statuette di angioli suonanti: nelle aggraziate, esili figure dei quali ritornano le movenze ingenue, le pieghe lunghe e spesse dei panni, le teste rotondette dalle chiome ricciute dei loro piccoli compagni disposti sulla tomba di Branda Castiglioni nella collegiata di Castiglione d'Olona — nei quali furono ben notati i caratteri lombardi (2) — e in alcune terre cotte del chiostro piccolo della Certosa pavese. È l'arte fresca, spontanea, qualche po' acerba, di Lombardia nel suo piacevole periodo di transizione, non ancor spoglia delle ultime tracce dell'insistente stile campionese, già avviata verso le nuove eleganze della Rinascenza (3).

A quello stesso tipo si ispirarono i fratelli Gio. Pietro e Gio. Ambrogio Donati milanesi ricordati più sopra nell'eseguire nel 1484 i dossali del coro di San Francesco a Pavia (4). Le lesene che li raccordano furon certo fatte più tardi. La derivazione dei dossali pavesi da quelli santambrosiani è evidente (figg. 274-281). Ma i Donati aggiunsero elementi ispirati all'arte nuova: vasi di forme classiche, baccellati e ansati, putti nudi più vigorosamente modellati (un d'essi, ritto col tridente in mano come un piccolo Nettuno su una fontana ornata di delfini, ricorda l'Amadeo), costumi piacevoli coevi nelle figurette a' piedi degli alberi in atto di farne cadere i frutti, di raccoglierli, di mangiarli, o di spinger la giumenta col carico, o di leggere all'ombra delle piante. Nell'intagliare i rami fronzuti, nel dar movimento ai rami di fiori e di frutta i nuovi artisti rivelano più felice intuito della natura che gli esecutori dei dossali santambrosiani i quali, per lo contrario, rispondon meglio al loro compito decorativo svolgendo negli specchi i ricami eleganti (5).

I gusti si raffinavano, le pretese dell'arte si facevan maggiori. Quelle modeste forme decorative dovevano cedere il posto a più elaborati, a più esuberanti motivi.

N'è esempio il coro ligneo (assai guasto tuttavia) della chiesa di Santa Maria delle Grazie a Milano. Se crediamo al diligente Mongeri quest'opera « bellissima dei

(1) G. Biscaro. *Note e documenti santambrosiani* (in *Arch. St. Lomb.* 1905, pag. 83). — D. Sant'Ambrogio (nel *Politecnico*. Marzo 1905).

(2) A. Venturi. *Storia dell'arte*. Vol. VI, pag. 834.

(3) Secondo il Toesca (op. cit. pag. 366 n. 1 e fig. 293) le rappresentazioni di diversi vegetali nel coro di Sant'Ambrogio e in dossali analoghi del Museo Civico di Torino hanno probabilmente motivo nella coltura medica diffusa nel Quattrocento.

(4) D. Sant'Ambrogio, op. cit. che ricorda il contratto relativo con gli artisti.

(5) Il motivo vegetale di questi dossali di Sant'Ambrogio ebbe qualche successo in Lombardia e fuori per la sua gaiezza e vien fatto di rintracciarlo, più o meno elaborato, altre volte. Ritorna nel dossale dello stallo presbiterale di Sesto Calende, oggi in casa Bagatti Valsecchi (fig. pag. 169, Vol. I) accompagnatovi da altre decorazioni anche a colori e persino da carte stampate sui fianchi dello stallo; in un pannello centrale addattato a un mobile moderno in istile del Rinascimento lombardo nella stessa collezione; e altrove.

Fig. 273. — L. De Odrisio, G. Turri, G. del Maino. Stalli corali di Sant'Ambrogio (1469 e segg.). - Milano.

dossali consta degli avanzi del prisco coro fatti costruire da padre Sestio nel 1470. Vi si veggono figure e disegni dell'antica scuola milanese del Butinone; la parte intagliata è il frutto della riattazione ordinata da Lodovico il Moro, coll'intendimento di rifarla a modo del tempo suo » (1). Su disegni dello Zenale li crede invece, per quanto dubitativamente, eseguiti una guida più recente (2). Il Forcella accettò quella prima data aggiungendo che il collocamento attuale appartiene al 1510 al tempo del priorato del padre Angelo Faella da Verona. Le carte del luogo non chiariscon molto le cose

Fig. 274. — G. Pietro e G. Ambrogio Donati da Milano. - Pavia. Coro di San Francesco.

L'attribuzione del disegno dei dossali allo Zenale — versatile artista che offriva progetti anche per oreficerie (3) — sulle prime sembrò meglio accettabile che quella al Butinone che pur lavorò nella chiesa. Ma l'epoca troppo remota a cui si fa risalire l'esecuzione dei dossali e il carattere delle figure rappresentate — di fattura larga, nei corpi quasi gonfi degli angioli, nei visi tondi dei santi incorniciati da chiome incolte e ricciute, nelle mani grosse, gonfiate — non consigliano di accettare nè l'una nè l'altra. Non l'attribuzione al rude Butinone che ripetè figure asciutte, nervose,

(1) G. Mongeri. *L'arte in Milano.* 1872.
(2) Verga, Nebbia, Marzorati. *Guida di Milano*, Cogliati, 1906.
(3) V. *Arch. St. Lomb.* 1880, pag. 608 e 609.

Fig. 275-279. — Dossali del coro di San Francesco a Pavia ispirati a quelli di Sant'Ambrogio.

Fig. 280-281. — Dossali del coro di San Francesco a Pavia ispirati a quelli di Sant'Ambrogio.

duramente segnate: non l'attribuzione allo Zenale che, nelle finte architetture della cappella Grifo in San Pietro in Gessate, svolse forme sapientemente bramantesche mentre quelle rappresentate nei dossali dei padri Domenicani son timide, allungate, e le sagome dei vasi intarsiati, che sembran palle sovrapposte, sono del tutto ineleganti. Gli scanni dell'ordine inferiore ripetono con monotonia castelli turriti e fregi geometrici. È verosimile ad ogni modo che anche in Lombardia l'uso ormai invalso nel XV secolo di associare nell'esecuzione di opere d'arte decorativa artisti di varia natura incoraggiasse pittori a preparar cartoni e schizzi per intarsiatori. In tal modo l'uniforme repertorio di questi ultimi si ravvivò felicemente, meglio che altrove. Fatta eccezione per la Toscana, dove la gentilezza era sufficiente al più umile artista per dare aspetto piacevole all'opera propria, nelle regioni dove l'intaglio e la tarsia meglio fiorirono questi rami si attennero un po' rigidamente a tipi prestabiliti. Le opere dei Lendinara e dei loro seguaci a Parma, a Reggio, a Modena, a Piacenza, a Venezia si raccomandano per severità di linee gotiche, per accuratezza di ben girate ornamentazioni floreali ancora arcaiche, pel vigore di poche figure ieratiche. Nel Veneto l'architettura ogivale ispirerà per lungo tempo gl'intagliatori di acuminate ricchissime ancone. Tutt'al più, per vedere applicate alla difficile tecnica della tarsia le raffinatezze della policromia « noi dobbiamo immaginare i due fratelli Lendinara in lotta con la materia ingrata, a cui non era concessa che una monotona povertà coloristica, industriarsi a tingere le tesserette lignee con olii bolliti e penetrativi, a ombrarle con leggeri tocchi di ferri arroventati, per non cadere nella solita monotonia del bianco e nero, a cui i toscani non avevano saputo resistere » (1).

In Lombardia invece la pittura invase volontieri il campo minore della tarsia apprestando disegni o collaborando adirittura coi colori a far bella l'opera de icata.

Il Bergognone e il coro ligneo della Certosa di Pavia.

Per le sedie corali del tempio più maestoso che la Rinascenza lombarda veniva ornando, la Certosa di Pavia, un pittore in voga, Ambrogio da Fossano detto il Bergognone, avrebbe composti i disegni. Ed era ancora Lodovico il Moro l'ordinatore, l'ispiratore dell'opera bella. (Tav. VII).

Si sa che il 28 d'Aprile 1487 veniva affidata a *magistro Bartholomeo Poli* l'esecuzione del coro magnifico in legno che tuttora riveste il capocroce della Certosa. L'artista, altra volta chiamato « Bartolomeo de Poli di Modena, figlio del fu Andrea, magistro di legname, detto della Pola, abitante in Mantova », aveva accettato di eseguire altri lavori pei certosini: un'ancona in legno, alcune imposte di porta — forse per la sagrestia e pel lavabo — diverse cornici di ancone dipinte. Cinque anni dopo quella data l'opera del coro era così bene avviata che tre artisti — fra cui Pantaleone De Marchi da Cremona — potevano stimarne una buona parte già fatta. Ma il Polli dovette lasciar sospesa l'opera e il De Marchi si impegnava di *fare lavorare e dare a sue spese le dodici figure degli Apostoli ed altre figure ben lavorate, polite ed ordinate di buona tarsia e non dipinte da porre nelle spalliere del coro* e da eseguirsi *secondo i disegni di tali figure che gli dovevano dare gli agenti della Certosa.* Il prezzo pattuito era di 36 lire *per figura, ossia spalliera, dando il Monastero il legname.* A collabora-

(1) G. Fiocco. *Lorenzo e Cristoforo Lendinara e la loro scuola.* (*L'Arte.* Settembre-Ottobre 1913).

tore di quell'opera appare nei documenti anche maestro Pietro da Vailate, che nel 1495 s'impegnava ad eseguire *le spalliere del coro, di prospettiva, colle figure diverse* (1).

La tradizione che vuole il Bergognone ideatore di quelle figure trova conferma nell'accenno indiretto dei documenti e nel fatto ch'egli per lunghi anni fu alla Certosa il pittore e decoratore preferito. Nel 1498, dopo più di dieci anni di lavoro, il bel rivestimento del coro era quasi ultimato e il Polli — che in seguito a una supplica dei certosini al duca nel 1492 aveva ripreso il lavoro — avendo condotto a termine il coro dei monaci si obbligava a finire anche quello dei conversi. E fra gli stimatori de' lavori di *varie maniere di legname fatte da Bartolomeo* figurano due noti maestri di tarsie pavesi, Pietro da Fogazza (che vedemmo, nel precedente volume, collaboratore di Bramante ed esecutore del modello del Duomo di Pavia) e Stefanino De Bonis, mentre figura quale rappresentante del Polli quel Giacomo del Maino che aveva intagliata l'ancona destinata a racchiudere la leonardesca *Vergine delle Rocce* come si vide a suo tempo. Egli si associò poco dopo al Polli nel lavoro del coro, dei bancali e d'altre cose; venne anzi stipulato un nuovo contratto fra i monaci e il Del Maino per l'esecuzione del coro dei conversi, da ornarsi di prospettive, con 46 sedie che avevano a presentarsi simili a una già esistente ma con maggior ricchezza di prospettiva che in quella. In caso di morte di Giacomo s'obbligava a continuare l'opera il figlio Giovanni Angelo (2).

Mentre il coro dei monaci arrivò fino a noi in buone condizioni, di quello dei conversi non rimase alcun avanzo sul posto. Disfatto all'epoca della soppressione dell'ordine monastico, fu acquistato dal conte Wilczech governatore di Milano che lo addattò ad uso di biblioteca nella casa Serbelloni sul corso di Porta Orientale, ora corso Venezia. Qui oggi nulla rimane di quelle vecchie tarsie.

Convien ricordare che Bartolomeo De Polli apparteneva a famiglia d'origine ferrarese trasferitasi presto a Modena, dove l'artista apprese l'arte nella bottega dei Lendinara acquistando solo più tardi la cittadinanza milanese (3). Questo ci spiegherà come il capolavoro dell'intaglio e della tarsia in Lombardia rappresenti una felice fusione di ricordi dell'arte dei Canozi e d'arte lombarda nel suo periodo più originale. All'artista modenese spetta dunque il concetto fondamentale del magnifico rivestimento in legno. Ma l'idea che vi prevale — una serie di archivolti sporgenti addossati ad altrettante mensole, al di sopra degli stalli divisi da bracciali a trafori — egli aveva presa ai Lendinaresi; i quali l'avevano svolta, persino con le stesse lesene timide, di poco aggetto, al di sotto delle mensole, negli stalli oggi nel Museo di Parma, eseguiti tardi ma svolgendo evidentemente un motivo che in embrione si trova nel coro della stessa cattedrale di Piacenza finito nel 1471 e che si ricollega all'arte di Giovanni da Baiso (4). La Rinascenza gentile si afferma e trionfa con un sapore bramantesco nel coro della Certosa, mercè l'eleganza degli intagli delle belle mensole, la finezza delle lesene — troppo invase tuttavia dai fiorami dei bracciali sottostanti che spettano forse al continuatore dell'opera — sopratutto nella grazia squisita de' sottili intarsi negli

(1) L. Beltrami. *La Certosa di Pavia.* Milano. Hoepli, 1907. — Magenta, op. cit. descrisse diligentemente il coro ligneo e ne riportò i documenti.

(2) C. de Fabriczy (in *Repertorium für Kunstwissenschaft.* XXX. 1908, pag. 297 e 298). — L. Beltrami, op. cit. Il coro dei monaci fu restaurato — quando i certosini ritornarono sul posto — per iniziativa del conte Ambrogio Nava, che aveva già loro donato un ricco portacorali a intagli.

(3) Fiocco, op. cit.

(4) G. Ferrari, op. cit. Tavola XXXII.

Tavola VII. — Bartolomeo Polli e Pantaleone de Marchi. Sedie corali nella Certosa di Pavia (1487-1498).

specchi inferiori e nella balaustra: nei quali si sviluppa da un cespuglio posto in basso uno stelo per ogni lato da cui si staccano trifogli, fiori di campo che inquadran leggermente i comparti come altrettanti ricami. Nell'ambiente artistico lombardo, votato alle vistose, esuberanti decorazioni a pesanti candelabre ammanierate, la fresca decorazione floreale del modenese cresciuto all'ottima scuola deve aver recato qualche meraviglia. Ma l'arte lombarda trovò modo anche una volta d'accoppiarsi alla forestiera. Le mezze figure di santi che campeggiano in sfondi architettonici negli specchi superiori furon fatte — lo vedemmo — su disegni offerti dai committenti. E i disegni debbono appartenere al Bergognone, il *genius loci* in quel tempo non soltanto nel monastero. Il suo stile si rivela in quelle dolci figure di sereni vecchi barbuti dall'ampio cranio, nel modellato largo degli

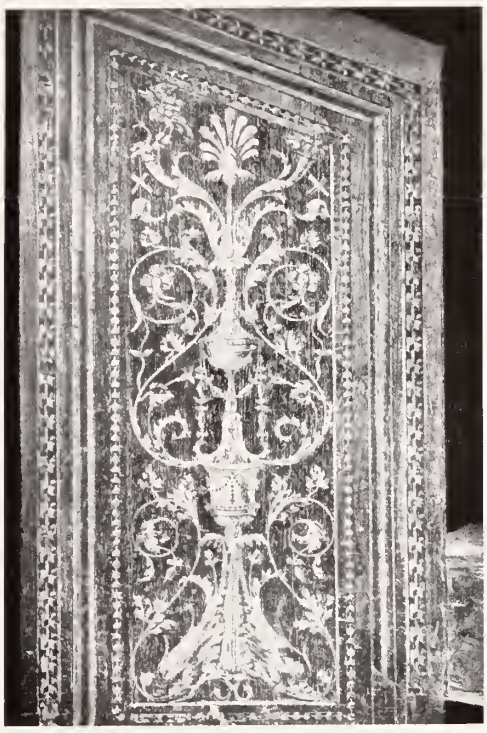


Fig. 282-283. — Particolari di tarsie nella Certosa di Pavia.

adulti, nella grazia delle sante, il viso ovale inclinato che le ampie chiome fluenti incorniciano, nelle stesse finte architetture, ricche, elegantissime, coi caratteristici doppi loggiati aperti visti tavolta di scorcio acuto a lui soliti, nelle decorazioni squisite (figg. 282-283).

All'ultimo periodo dei lavori appartiene evidentemente la cimasa, d'esecuzione un po' dura, monotona, che corre intorno al coro. L'avrebbe eseguita nel 1529 un Francesco Fornari (1).

A Pavia non più rimangono invero gli stalli che Marco da Binasco nel 1453 aveva eseguiti per la chiesa di San Salvatore e che furono sostituiti dagli attuali nel 1766. Pavesi erano quei fratelli Rocca che nel 1500 intagliavano riccamente il coro della Cattedrale di Savona (2).

(1) C. Magenta. *La Certosa di Pavia,* Milano, Hoepli, 1897, pag. 97 e n. 1.
(2) Così C. G. Ratti nel suo scritto sulle opere d'arte dello Stato ligure (Genova 1780).

Per animare qualche poco le tarsie, per togliere uniformità alla tinta scura prevalente negli stalli e nei mobili destinati a sorregger corali, a racchiudere arredi, gli esecutori applicarono talvolta una lieve policromia. I committenti stessi — lo vedemmo in Sant'Ambrogio — volevano che si usasse legno di noce rosso, forte, senza a nodi e *in morsa*, che si tingessero a colori diversi le assi. Ancora un passo e la pittura, con tutte le sue attrattive cromatiche, verrà ad associarsi all'arte minore. All'esempio più squisito nel genere sarà ancora una volta legato il nome del Moro.

Gli armadi nella sagrestia di Santa Maria delle Grazie.

La sagrestia di Santa Maria delle Grazie a Milano era stata voluta nell'attuale elegantissima forma da Lodovico Sforza. La tradizione, le imprese del principe profuse nelle decorazioni, i documenti (fra cui l'atto di donazione del 4 dicembre 1497 che ricorda pure la *sacrastia* da lui *in magnificam formam* eretta) ce ne assicurano (1). « Importantissimi sono gli armadi di legname che girano tutt'intorno la sagrestia nella sua lunghezza. Furono cominciati dal padre Vincenzo Spanzotti, sagrista, a sua cura ed industria verso l'anno 1498. La parte sua, la più antica, è quella a sinistra: si vede cominciata, presso l'entrata, di tarsie, cui fu sostituita poscia, e per la maggior parte, una pittura che la simula. Negli sportelli superiori, a destra, sono dipinte di colori le storie del Nuovo Testamento; in quelli inferiori gruppi ornamentali elegantissimi, treccie e meandri nelle fascie, ma sopratutto negli specchi tutta la blasonica di casa Sforzesca, dagli stemmi generali alle imprese particolari di ciascuno dei suoi membri regnanti. L'opera, ai due ultimi specchi, si vede interrotta dal precipizio in cui cadde la famiglia intera dopo la cattività del duca alla battaglia di Novara (10 aprile 1500). L'opposta parte degli armadi fu cominciata approssimativamente al medesimo tempo del padre Bandello, e terminata con denari donati dall'arcivescovo Stefano di Parigi (1503). Non v'ha più, qui, traccia di tarsia; questa è figurata col pennello: la mano vi è meno abile e le storiette negli specchi superiori sono tolte dall'Antico Testamento; lo stile di queste non diversifica punto da quello delle altre, che crederemmo del Butinone, maneggiato da artefice secondario » (2). Così il vecchio diligente storico dell'arte milanese, col quale possiamo accordarci, meno che nel vedere l'intervento del Butinone nell'opera fastosa.

La decorazione intarsiata e dipinta, fine, piacevole, ravviva il motivo semplicissimo dell'intaglio. Si compone quest'ultimo di un alto zoccolo a riquadri per gli sportelli e di un unico grande armadio superiore che gira intorno alla sala, con una serie di riquadri più grandi in corrispondenza dei sottostanti e divisi fra loro da esili lesene e ben foggiati capitelli (fig. 284). Una parca trabeazione, provvista di un fregio a palmette, corre sulle lesene (fig. a pag. 118, Vol. I). Il carattere generale vanta un indubbio sapore bramantesco ed è ben degno di un ambiente pel quale, per tradizione, si credette all'intervento del grande Leonardo. Le piccole decorazioni — in gran parte restaurate circa venticinque anni or sono in occasione del riattamento generale — fanno bella cornice alle imprese sforzesche nei riquadri inferiori, corrono lungo le trabeazioni, invadono — a candelabrette floreali — le lesene, si compongono in festoncini fra un capitello e l'altro (figg. 285-290). Tutto vi è delicato e signorile.

(1) Cfr. il II Volume, pag. 179, 204, 205.
(2) G. Mongeri, op. cit., pag. 212 e 213.

Fig. 284. — Gli armadi nella sagrestia di Santa Maria delle Grazie. - Milano.

Fig. 285-287. — Specchi intarsiati degli armadi nella sagrestia di Santa Maria delle Grazie (1498 e segg.). - Milano.

Fig. 288-290. — Specchi intarsiati degli armadi nella sagrestia di Santa Maria delle Grazie (1498 e segg.). - Milano.

Fig. 291-293. — Specchi dipinti negli armadi stessi.

Modeste sono invece le pitture che sostituiscono gli intarsi entro gli specchi superiori (figg. 291-293). Comunque si voglia apprezzarlo è certo che questo ultimo procedimento — come quello che attesta dell'invadenza di un ramo d'arte in un altro ben distinto — rappresenta un ripiego, per quanto allora desiderato dai gusti prevalenti nella regione lombarda. Per questo non ci sentiamo di associarci a chi lo vorrebbe oggi rimesso in onore (1).

Una serie di armadi dai dossali a intarsi semplicemente composti a trecce e a righe ma in cui la parte architettonica, parca, elegante, a lesene e controlesene doriche reggenti l'architrave, ricorda — sia pure modestamente — gli armadi descritti della sagrestia delle Grazie è quella che si vede nella sagrestia di San Pietro Martire a Vigevano. Ma l'opera è più antica, di qualche anno, di quella milanese. Una targa reca scritto infatti *1490*, OPVS BERNARDI DE LEGNANO. Forse l'artefice delle Grazie s'ispirò all'opera del modesto maestro vigevanese?

L'intaglio e la tarsia a Cremona.

Più severamente attaccati all'antica nobile tradizione della tarsia rimasero i maestri lombardi che lavorarono in qualche centro minore del ducato.

Cremona, anche in questo ramo, merita onori speciali.

Un artista eccellente, Giovanni Maria da Piadena, detto il Platina, vi eseguiva, a incominciare dal 1482, gli stalli della Cattedrale « ove scorgesi il suo nome apposto sopra uno di essi dal lato dell'Evangelo. Quest'opera fu terminata dal Platina nel 1490 e costò una gran fatica e un lungo lavoro, conciossiachè resulta da carte autentiche del civico Archivio di Cremona essere stato cominciato il 6 luglio 1482 » (2).

Ma l'artista non fu solo nel lavoro. Lo aiutava *ad perficere li segi seu sezoli del choro* — come scrivevano, il 24 Maggio 1489, i canonici di quella Cattedrale — maestro Pietro della Tarsia (forse di famiglia Terenzi di Fiorenzuola come altrove ci studiammo di provare) (3), che, avendo iniziato un lavoro importante a Reggio nell'Emilia, veniva chiamato colà a proseguirlo. I canonici cremonesi ottennero che maestro Pietro rimanesse a finire l'opera *degna et laudabile* insieme a *maestro Johanne Maria* al quale *per le sue infinite virtudi e incredibili desegni za in molti logi aparenti in le sue prospective è portato odio capitale da molti maxime da certi cremonesi.* E il

(1) L. Beltrami nella prefazione all'opera del Forcella.

(2) D. C. FINOCCHIETTI. *Della scultura e tarsia in legno.* Firenze, 1873. Cfr. anche F. SACCHI. *Notizie pittoriche cremonesi.* Cremona, 1872. — D'ARCO. *Sulle arti e gli artefici in Mantova.* Mantova, 1857. Vol. II. Ivi son notizie e documenti sui Platina. Il padre di Giovanni Maria Platina, Francesco, era figlio di un Francone, pure intarsiatore. Giovanni Maria morì a Mantova il 7 Giugno 1500. Un atto del 6 Luglio 1482 riportato dal Sacchi ricorda *magister Johannes M.ª de Platina habitans Mantuae... marengonus expertus in arte tarsiae et perspectivae et intagliatore per fare i stalli e sedili del Choro de bonis lignaminibus nucis ab extra et de bonis lignaminibus alberae ab intus L. 60 imperiales pro qualibet sede.* Seguirono altri pagamenti a lui e, nel Gennaio 1484, pel resto e l'intero pagamento pel coro del Duomo. In una lettera del 25 Settembre 1482 da Cremona di Pietro Landriani al duca è detto che Tommaso Sacca *magistro de tarsia* si era offerto a eseguire gli stalli per la Cattedrale di Cremona, ma che il lavoro era stato invece affidato a un *maestro mantovano* (il Platina) perfetto in tal genere di lavori. (Archivio di Stato di Milano. Autografi. *Artisti diversi.* Busta III).

(3) F. MALAGUZZI VALERI. *Lavori d'intaglio e di tarsia nei secoli XV e XVI a Reggio Emilia* (in *Archivio Storico dell'Arte.* A. V. 1892, fasc. V).

Fig. 294.
G. M. Platina. Sant'Ilario nel coro del Duomo di Cremona.

Fig. 295.
G. M. Platina. Sant'Omobono nel coro del Duomo di Cremona.

Vicario, chiedendo egli pure agli Anziani di Reggio che acconsentissero a lasciare maestro Pietro a Cremona, aggiungeva la preziosa notizia che certi ambasciatori alla Corte Sforzesca, passando per Cremona in quei giorni, erano rimasti ammirati di *dicto choro cum li grandi e maravigliosi principi et li quadri de le spalere mazore cum prospectiva inaudita* degno d'essere paragonato al coro *del Sancto da Padua facto per lo vero Maestro dell'arte Maestro Cristoforo da Lendenara maestro che fu del nostro Joannemaria.* E aggiungevano che al grande lavoro, iniziato sei anni prima, prendeva

Fig. 296. — Il castello di Milano nel coro del Duomo di Cremona.

parte anche Nicolò figlio di Pietro dalla Tarsia (1). L'opera fu condotta a termine con comune consenso e con soddisfazione grande dei committenti; e nel 1491 Bernardino e Antonio de Ferrari pittori dipingevano e doravano le corone degli stalli stessi (2).

Gli specchi dell'ordine superiore si ornano di finti edifici a intarsio, di arredi sacri, di istrumenti musicali, secondo le tradizioni dell'arte, a cui s'aggiungono figurette, animali, vasi di frutta, cartelle, libri, paesaggi, rovine, scene campestri, alberelli a cono: in una parola una festosa, bizzarra miscela di motivi svariatissimi. Nel centro del coro è l'Annunciazione. I bracciali, fra l'un stallo e l'altro, son provvisti di

(1) N. Campanini. *Di un ignoto maestro di tarsia del secolo XV* (in *Arch. St. dell'Arte.* 1891 pag. 300 e seguenti).

(2) Sacchi, op. cit.

fogliami intagliati. Gli stalli minori sono più semplicemente ornati di rose, di motivi geometrici, in belli intarsi ottenuti con un piacevole girar di fregi, che rivela il maestro sicuro dello strumento, vittorioso sulla materia restia.

Il forte naturalismo che Cristoforo da Lendinara aveva derivato da Pier dei Franceschi, passava, men stilizzato, più plastico, nell'arte del Platina. Le cui vigorose figure di santi — si vedano specialmente Sant'Ilario e Sant'Omobono (figg. 294-295) — presentate di terza, sotto semplici archi aperti, sul fondo a striature, — precisamente come quelli del maestro nel Duomo di Modena, — sono fortemente inscritte in un segno incisivo e potente. Le prospettive architettoniche vi son corrette, parche, animate da figure di paggi e di cavalieri. Nè vi manca la veduta del castello Sforzesco di Milano, diligentemente ispirata dal vero, compresa la torre inesattamente detta del Filarete, che vi appare ben più semplice e bassa della nuova (fig. 296).

A Cremona il Platina aveva anche eseguito un armadio che rimane, puro di linee, severo (fig. 296*bis*), e una cassa per la sagrestia della Cattedrale e, nel 1482, gli

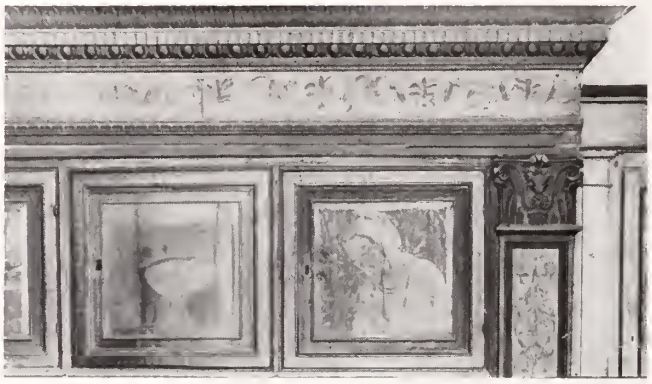


Fig. 296*bis*. — Platina. Particolare di un armadio nella Cattedrale di Cremona.

armadi della chiesa di Sant'Antonio Abate che passaron poi in Sant'Abbondio dove, fatti a pezzi, sarebbero andati venduti circa vent'anni or sono. Altri simili lavori d'intaglio del bel Rinascimento rimangono a Cremona ad attestare le eleganze di quel periodo (fig. 297).

Più tardi tutta una famiglia di intarsiatori, i Sacca, lavorava a Cremona e fuori. Paolo intarsiò le sedie corali di San Giovanni in Monte a Bologna, Evangelista, insieme a Cristoforo Mandello, eseguì quelle di San Francesco a Cremona stessa.

Forme più semplici delle descritte presenta il rivestimento ligneo del coro nella chiesa abaziale di Morimondo eseguito da Francesco Giramo di Abbiategrasso intorno al 1522 (1). Analogo a quello di Santa Maria delle Grazie a Milano, merita attenzione per la purezza delle linee architettoniche e delle decorazioni, rara in una regione che predilesse — come più volte s'è detto — l'esuberanza degli ornamenti. La riproduzione che ne diamo ci dispensa dal descriverlo (fig. 298-301).

Vi sono notevoli le mezze figure di santi dell'ordine cistercense intarsiate nei dossali superiori, la varietà delle sagome de' vasi ansati che a quelle figure si alternano. Ma ogni tanto v'è fatto posto a una vivace figura di putto nudo reggente un

(1) A. Cavagna, Sangiuliani. *L'abazia di Morimondo*. Roma, 1909.

Fig. 297. — Cimase di arcibanchi già in San Sigismondo. - Cremona, Museo Civico.

Fig. 298. — Francesco Giramo da Abbiategrasso (1522). Stalli del coro nell'abazia di Morimondo.

cestone di frutta. Nel fondo del coro una porta a due valve, per la custodia delle reliquie, pura di linee, leggiadra di decorazioni, mostra due sante a fine intarsio (fig. 302). Una corretta eleganza è nelle sagome generali come nei lievi, poco appariscenti bracciali, nelle mensole, nelle lesenette scanellate fra stallo e stallo, nella lunga iscrizione sacra in puri caratteri capitali che prende il posto del fregio sul ben profilato cornicione. Perchè una curiosa caratteristica di questo ramo in Lombardia — a differenza degli altri — si è che i prodotti si facevan misurati, quasi più puri quanto più s'avanzavano di tempo. Si direbbe che, prevedendo le intemperanze del Seicento — che nella Lombardia e sopratutto nella Valtellina e nella Valcamonica raggiungerà il colmo dell'esuberanza — gli artisti degli ultimi anni del Quattrocento e dell'inizio del Cinquecento volessero dare bello esempio di ritegno e di moderazione (1).

Fig. 299-301. — Particolari del coro ligneo di Morimondo.

(1) Di quel periodo e con quei caratteri si presentano le sedie corali delle monache benedettine in San Maurizio a Milano « forse disegno del Dolcebono: scarsi i lenocinii d'intaglio, ma eletti ai bracciuoli, alle mensole del baldacchino; del resto un profilar largo, semplice, fino, rigido, anzi, talvolta, » (Mongeri, op. cit.); gli stalli corali di Santa Maria della Passione de' Canonici Lateranensi, di linee in prevalenza architettoniche, così che s'è pensato all'intervento di Cristoforo Solari (Forcella, op. cit., dove i precedenti, questi e i successivi stalli di chiese di Milano sono ben riprodotti); la sedia presbiterale della parrocchiale di Affori presso Milano (A. Annoni, in *Rassegna d'Arte,* Dicembre 1903); gli stalli dei Canonici di Santa Maria della Scala, poi trasportati in San Fedele, attribuiti al milanese Anselmo del Conte, affini ai precedenti, ma provvisti di vedute di edifici negli sfondi dei dossali. Dopo la metà del Cinquecento — sull'esempio dell'Alessi nelle sedie corali di Santa Maria sopra San Celso — improvvisamente l'arte dell'intaglio trasmoda, si snatura; e a San Vittore al Corpo per opera di Ambrogio Sant'Agostino nel 1583, nel Duomo per opera di Ricciardo Taurino sui modelli di Francesco Brambilla (1583, 1590 e segg.), negli armadi della sagrestia di San Fedele dovuti a Giovanni Taurino, a Milano, nei dintorni e nelle città minori della regione, la scultura con altorilievi popolatissimi, con statue, con cariatidi, prende il posto dell'arte pura e caratteristica del commesso. Rare le eccezioni, come a San Simpliciano per opera di Giuseppe Meda e dei due del Conte Anselmo e Virgilio (1588), (e su questi come su altri lavori analoghi della seconda metà del Cinquecento abbondan notizie sul Forcella, op. cit. e in Archivio di Stato loc. cit.), con certo ritorno alla semplicità antica.

I maestri lombardi d'intaglio e di tarsia tennero alta la fama dell'arte loro anche fuori dei confini del Ducato. A Bergamo, per gli stalli oggi assai guasti nel coro di San Bartolomeo il Bramantino e Zenale avrebber dati diversi disegni (1). Ma nel meglio conservato che rappresenta lo sposalizio della Vergine, il fondo architettonico è tolto direttamente da San Satiro e dal prebistero di Santa Maria delle Grazie di Bramante. Emigrarono un po' dovunque, persino in Sicilia (2). Se ne faceva richiesta anche per opere grandiose, di lunga esecuzione (3).

Fig. 302. — Portelle intarsiate delle reliquie nel coro ligneo di Morimondo.

(1) W. Suida. *Die Ingendwercke des B. Suardi (Jahrbuch*, ecc. XXV. 1. Vienna, 1904).

(2) E. Mauceri. *Stalli corali in Sicilia (L'Arte.* Marzo-Aprile 1911, pag. 129).

(3) Giacomo e fratelli figli di Agostino De Marchi da Crema nel 1495 intarsiavano gli stalli della cappella Vaselli in San Petronio a Bologna (dove, più tardi, nel 1539, un Biagio De Marchi intarsiava gli stalli corali nella chiesa della Certosa). Nel 1546 i cremonesi Cristoforo e Giuseppe Mantello eseguivano, a Cremona stessa, gli stalli intarsiati per la basilica di San Prospero a Reggio nell'Emilia (F. Malaguzzi Valeri, op. cit.) con belle varietà di architetture negli specchi e con un coronamento terminale del tutto analogo a quello delle sedie corali della Certosa di Pavia. Sulla metà del secolo XVI fiorì quel Francesco del Prato, di Caravaggio, nominato dal Vasari come valente maestro di tarsia a Firenze e a Brescia e sulla fine di quel secolo, per non ricordare altri, Antonio Viani cremonese che ornò d'intaglio e di tarsia i soffitti dell'appartamento ducale nel palazzo gonzaghesco di Mantova (Finocchietti, op. cit., pag. 149, alla quale rimandiamo pei successivi artisti del legno lombardi).

Fig. 303-304. — Tipi di ancone intagliate lombarde (Confraternita di Moltrasio, 1507, e ancona in San Giovanni a Quarona).

Gli arredi degli appartamenti ducali.

La Corte sforzesca indubbiamente si valse di loro. Gli inventari numerosi che ne ricordano i prodotti e qualche accenno a nomi d'intarsiatori nelle poche carte salvate dallo sperpero dei libri d'amministrazione ducale ce ne persuadono (1).

Fig. 305. — Ripristino ideale delle decorazioni di un soffitto nel Banco dei Medici a Milano.

(1) Trovammo notizia di un Giovanni de Stramiti *magister a lignamine* che lavorò per Bianca Maria Sforza nel 1458 (Archivio di Stato, Autografi. *Artisti diversi.* B.ª III e FORCELLA. *Notizie*) che ornò di assi una camera del castello nel 1469 (Arch. cit. Registro *Missive,* n. 88, c. 150. 2 Agosto 1469) e che nel 1479 era ancora al servizio della Corte insieme al fratello (Autografi e loc. cit.); di un Lorenzo de Udrigio che aveva venduto alla Corte quattro cassoni intarsiati, una tavola e alcuni scanni per 18 ducati, in epoca imprecisata (ibid.); di un maestro Stefano Zamberti intagliatore nel 1519 (*Missive* 219, c. 16); più tardi ancora degli intagliatori fratelli Pietro Angelo Virgilio, Cesare e Sacripante Conti (1582) (Id. *Artisti diversi.* B.ª III) ecc. V'è ricordo ancora di un Bartolomeo da Novara (1479) (*Arch. St. Lomb.* 1895, pag. 340 e 1901, pag. 455), di un Ambrogio da Brivio che nel 1505 era già morto. (Ibid. 1905, pag. 483) ecc. I soli *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano* ricordan, per esempio, nel 1465 m.ro Marco Leguterio che intarsiava un tabernacolo per cui Beltramino Galassi intagliò gli angioli, Ambrogio Ambrogi che eseguiva il poggiolo dell'organo a cui collaborarono anche il Galassi *magistro a lignamine foliaminum* e Cristoforo de Proserbio, Gio. Passeri, Francesco Vignarca intagliatori, Andrea de Pergano *magistro ad tornienda lignamina,* Lazzaro de Reclausis, Simone de Grassi e Bartolomeo da Ozzero; nel 1488 Davide Visconti e Sant'Ambrogio da Lonate che eseguirono il modello architettonico del tiburio per Bramante mentre Bernardino de Madiis *magistro intaliandi lignamen* eseguiva quello di Leonardo da Vinci; nel 1489 un Matteo intagliatore di fogliami in legno eseguiva il modello della lampada dell'altar maggiore; nel 1491 m.ro Giovanni Ambrogio Donati *magistro ab intaliis* decorava l'organo nuovo; per non ricordare artisti minori del legno o che escon dal nostro periodo e pei quali rimandiamo alle *Notizie* cit. dal Forcella. Nel 1481 v'era persino un m.ro Protasio di Abondio fabbricatore di vasi di legno per la Corte ducale. (Arch. Storico Civico. Busta 8).

Negli appartamenti sforzeschi, lo vedemmo, abbondavano i cassoni intagliati e intarsiati, i tavoli ricchi, i dossali, i seggioloni, i *tribunali*, le belle credenze su cui eran messi in bella mostra gli argenti della tavola principesca.

Ma in confronto agli arredi del genere conservati dalle chiese e dai monasteri, quel poco che c'è rimasto nella collezione del Museo Industriale presso il castello sforzesco di Milano o in qualche casa privata e che abbiam richiamato e riprodotto nel nostro primo volume (fig. da pag. 103 in avanti e da pag. 158 in avanti) non è certo sufficiente a darci idea adeguata dell'antica ricchezza. Sembra ad ogni modo che, anche nella produzione casalinga, l'intagliatore s'acconciasse con bella virtuosità a dare eleganza alle più varie cose. Pur senza raggiungere la ricchezza dei maestri

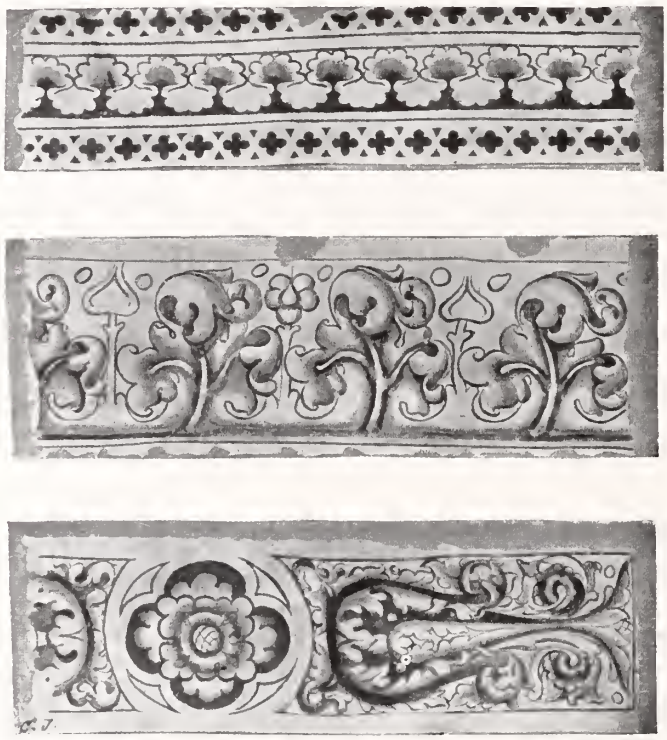


Fig. 306. — Ornamenti dipinti su carta nel soffitto del Banco dei Medici a Milano. Milano. Museo Artistico Industriale.

veneti e il buon gusto (se pur non privo alle volte di sovrabbondanza) degli umbri e dei toscani, egli riusciva ad ottenere con qualche originalità dalla dura materia piacevolezza di linee e di ornati. Agli stipi e ai cassoni, anche aiutandosi con gli ori e coi colori, dava le classiche apparenze volute dalla moda mercè medaglioni ispirati all'antico, motti, imprese; agli scanni le forme bizzarre e, a dir vero, non eccessivamente eleganti, che, a prima vista, li fan parere barocchi, con quel gran lavorìo di motivi geometrici, di rose, di girate ricurve *a giorno*, ma, nei dossali, figure classiche e spesso l'Ercole con la clava o stemmi pomposi, specialmente a Cremona che sembra esser stata il centro di quest'industria degli scanni, tanti ve ne rimasero; agli armadi più severe linee architettoniche con lesene e architravi bramanteschi e riquadri a tarsia o a colore; ai tabernacoli, alle incorniciature, ai piccoli rilievi figurati per le stanze imprimeva piacevole vivacità di motivi e, nella parte architettonica, le colonnine

a rigonfiamenti e a strozzature care all'arte lombarda che seguì immediatamente a Bramante, fregi messi a oro su fondo azzurro; ad ogni più vario oggetto — persino sulle armi in legno, a incominciar dalle balestre — intarsi e ricami a rilievo.

Alle cornici destinate a racchiuder quadri da altare, alle grandi ancone a figure sacre l'industria lombarda si dedicò con amore particolare. Dalle magnifiche incorniciature delle pale del Bergognone — il quale sicuramente ne provvedeva egli stesso il disegno architettonico, che non di raro continua o raccorda quello stesso finto nel quadro — dall'ancona che racchiudeva la *Vergine delle Rocce* di Leonardo e del Preda fino ai più modesti quadri dei Donati, del De Magistri, fino alle opere degli intarsiatori Coldiroli di Lodi pei quadri dell'Incoronata e dei minori pittori che disseminaron le opere loro nei paeselli comaschi e della Valtellina è tutta una gaia fioritura di cornici a motivi architettonici, con colonnette a candelabro e architrave ornate, intagliate, ricche, spesso eleganti (fig. 303-304).

Anche a pro dei soffitti, che in Lombardia si volevan ricchi e classicamente profilati, intagliatori, intarsiatori e pittori profusero l'opera loro. Le volte antiche avevan ceduto il posto alle impalcature in legno, con un sistema di travi traversali e longitudinali scoperte, infisse sui muri o sorrette da mensole. Una festosa decorazione intarsiata e dipinta a intrecci, a rose e, negli interstizi delle mensole, a ritrattini di eroi e di principi, di dame e di cavalieri, aveva invaso i soffitti con leggiadria nuova. Qualche volta era lo stesso intarsiatore dei severi stalli corali che si piegava a intarsiar soffitti *ad quadronos et rosas*, gli squisiti lacunari con che rinacquero le eleganze classiche nelle sale (1). A Cremona, a Milano (dove nel Banco dei Medici era il più nobile esempio) s'ornavan travi e comparti e persino mobili anche con carte dipinte impresse che si trovavano in commercio (fig. 305-306).

Così, in tutti i modi, la Rinascenza s'insinuava a portar tributi al trionfo della bellezza.

(1) Nel Canton Ticino e in qualche altro luogo più lontano dalla capitale del Ducato gli influssi nordici consigliarono per lungo tempo decorazioni archiacute nei soffitti, qualche volta con ricchezza inusitata. Il castello di Locarno offre un campionario magnifico di motivi del genere. Cfr. E. Berta. *Monumenti storici ed artistici del Canton Ticino.* Puntate III-IV. *Il legno. — Soffitti dei secoli XV, XVI e XVII.* Milano. Hoepli, 1912.

Collezione Bagatti Valsecchi.

(R. Museo Estense di Modena).

IV.

Gli orafi.

Le oreficerie della Corte — L'oreficeria religiosa — Ambrogio del Pozzo e Agostino Sacchi milanesi — Francesco di Ser Gregorio da Gravedona e Pietro Lierni da Como, i fratelli Rocchi da Milano, Girolamo dalle croci — Smalti e nielli — Caradosso — I medaglisti: Amadio e Pietro da Milano, Ambrogio e Maffeo da Civate — Galeazzo Cambi — Orafi lombardi fuori del Ducato — Oggetti in rame e in ferro battuto.

Il lusso, principale caratteristica della Corte sforzesca nel Quattrocento, si manifestava sopratutto nell'abbondanza non mai vista di gioielli e di gingilli d'oro e d'argento. Nessuna Corte d'Italia vantava tante ricchezze quante ne accoglieva la cappella ducale di Milano dove, per ogni grande cerimonia, gli arredi preziosi venivano esposti in pubblica mostra talchè gli ambasciatori ne riferivano ai loro principi in termini entusiastici.

Dopo la severa signoria del primo Francesco Sforza i successori, sicuri nel governo, sembran studiarsi di imporre in tal modo l'ammirazione per la loro casta, benchè da questa tendenza i fastosi principi si lasciassero trasportare anche per certa inclinazione che fu sempre nella natura della gente lombarda. S'è visto a suo tempo che leggi speciali dovettero imporre un freno al lusso smodato dei ricchi milanesi. Ma l'esempio, in ogni tempo, partiva dalla Corte e le leggi non potevan sortire effetto duraturo.

Le oreficerie della Corte.

Il prodigo Galeazzo Maria, solito a donare a profusione stoffe preziose e gioielli agli amici, regalava munificamente di ori e di argenti la sua favorita, la contessa di Melzo. Se non ci fossero rimasti in gran copia que' suoi foglietti coi quali in ordini perentori d'ogni giorno — e anche più volte al giorno — precisava i doni da farsi all'amica, non si crederebbe a tanto sciupìo. Quattro orefici son chiamati una volta a stimare una superba croce d'oro con gioie eseguita per lei dall'orafo Dionigi da Sesto; un'altra volta le fa dono di una catena d'oro *da cavaliere de quelle che se portauo al collo ad più pighe* quali vediamo in diversi ritratti lombardi del tempo; un'altra volta ancora una pace d'argento. A lei regalava preziosità d'ogni genere e persino gli speroni d'argento. E certo non a lei sola, fra le dame, se in uno di quei frettolosi biglietti al fedele Gottardo Panigarola l'elenco dei rari oggetti da eseguir subito, invece che portare, come al solito, il nome della contessa, è seguito dall'avvertimento: *quale tutte cose souo per una donna per uuo uostro secreto* (1).

Lodovico il Moro, per quanto più riservato, non fu da meno nella smania di raccoglier rari oggetti d'oreficeria. Mandava a chiedere a Ferrara il disegno dei *vasi grandi da credenza bellissimi et beu lavorati* della Corte estense per rinnovare il vasellame da tavola, di cui voleva persin conoscere l'ordine con cui a Ferrara si disponevano sulle credenze; provvedeva di candelabri, di immagini argentee, di croci la cappella ducale; e s'è visto nel minio rievocante la cerimonia della sua nomina che tutta la parete di fondo di una gran sala ne è coperta fino al sommo. Fra le *cosse stupende* del tesoro ducale vedute a Milano dall'ambasciator ferrarese fino dal 1479 v'eran *multi sancti de oro massizo*, diversi *auimali tuti d'oro che valeno assai migliara de ducati*, medaglie rarissime, dodici colossali candelieri d'argento e ancora dieci medaglie d'oro valutate dieci mila ducati l'una (2).

Delle ricchezze di Beatrice, amantissima del lusso, abbiam detto a lungo e non conviene ripeterci. Dagli ori per l'acconciatura dei cappelli fino alle pianelle con *foruimenti d'argeuto lavorati ad la pavavisina* tutto era in lei eleganza e originalità. Le sue numerosissime vesti richiedevano, oltre la pazienza delle sue damigelle che le confezionavano sotto la sua direzione, l'opera industre degli orafi di Corte. E s'è pur rievocata a suo tempo la ricchezza dei corredi nuziali delle principesse, nei quali ogni oggetto tutto era raro e prezioso; nei quali persino lo *scaldaletto* e un recipiente volgare per quanto indispensabile eran d'argento (3).

L'orafo lombardo aveva piegato la sua magnifica versatilità a ornare le più diverse cose dell'arredo di Corte: dai vasellami della mensa cari al Moro, dai reliquiarï della cappella ducale fino ai ferri da cialde e ai sigilli d'argento per la cancelleria ducale (4).

Persino i falconi preferiti si ornavan di gioielli. L'ambasciatore ferrarese, il 19 Gennaio 1488, ricordava al duca di Ferrara come Gian Galeazzo Sforza gli fosse

(1) *Archivio Storico Lombardo*, 1878, pag. 254 e segg. lettere del 1475.

(2) Della stima veramente colossale lasciamo la responsabilità allo stimatore del tempo. V. doc. nel I° Vol. pag. 389, 390.

(3) Vol I, pag. 532.

(4) Nel 1495 si spesero lire 64 per *uno sigelo* (sigillo) doppio *facto de argento dorato et intaliato* con gli stemmi ducali. (Arch. di Stato. Sezione *Statistica*. Cartella n. 1553).

apparso *cum un belissimo falcon peregrino in pugno dignamente ornato de capelleto lavorato cum alcune perle et cum una più grosseta in cima de lunga et de sonalii molto ben lavorati* (1).

Per farsi un'idea della versatilità dell'orefice lombardo chiamato a lavorar pei principi conviene scorrere quella lunga nota dei lavori eseguiti nel 1486-1493 da Giacomino da Cremona per la Corte di Ferrara (2). Le più delicate cose dell' uso comune richiesero l'opera sua: *paternostri, botesele d'oro smaltate,* anelli, collane d'oro e d'argento d'ogni sorta, persino *a modo de uno cordone de san Francescho;* un centurino d'oro *per el brazo de Sua Signoria,* fornimenti d'oro e d'argento da offizioli, *una paleta de arzento,* un *penagio de arzento smaltado per portar pene dentro,* un tondo grande argenteo con l'arma ducale in smalto, *tele de ragno per Sua Signoria, una cassa de arzento,* croci, anelli numerosi fra cui *uno d'oro con una corniola, una cassa d'oro smaltada per metere una preda quadra negra,* un cinturino dorato per la figlia di uno dei capitani delle porte, due cinturini d'argento *fati ala paresina* per Beatrice d' Este, persino ornamenti pel cavallo ducale e pei lacci *da can doradi com le arme de arzento.*

Chi può dire, di conseguenza, quali meraviglie d'arte e di ricchezza ci avrebbe rivelato la Rinascenza lombarda nel ramo meglio adatto ai gusti della Corte e dell'aristocrazia — l'oreficeria profana — se tutto non avesse malauguratamente congiurato alla rovina de' suoi prodotti, dai gusti più volte mutati, dalla sete del guadagno che indusse i successori a cambiar la materia preziosa in danaro sonante, fino all' ingordigia napoleonica che volle fuse alla zecca di Milano le opere più meravigliose del passato?

Se gli arredi preziosi, facile esca alle cupidigie, andaron perduti o rifusi, altri oggetti invece, di più umile materia, arrivaron fino a noi. E può vedervisi con quanta leggiadria l'artista svolgesse intorno alle imprese sforzesche le ondulazioni di foglioline palmate, le cornucupie armoniose, i motti allusivi alla mensa (fig. Vol. I a pag. 371-372). E arrivaron fino a noi, modesto ricordo della ricchezza antica, le teche squisite per le impronte dei sigilli ducali, qualche cintura finemente cesellata, il cofanetto metallico a decorazioni incise per le carte del Moro (fig. Vol. I pag. 393), qualche medaglia delicata, qualche gemma, qualche ninnolo. Ma dove son finite le meraviglie ch'eran conservate negli armadi riposti delle duchesse? e quegli oggetti d'argento per la tavola con diaspri e calcedonï che Galeazzo Maria aveva acquistato per 600 fiorini del Reno da un tedesco di passaggio? e i sessantasei santi di argento con le croci cariche di gioie che figuraron nell' appartamento ducale nel 1491 e i grandi bacili, gli orciuoli, le confettiere con le scimiette sul coperchio, le situle, le scatolette pei profumi di Bianca Maria, le gorgiere d'oro e d'argento, le fibbie, le selle a riporti metallici, le staffe argentee di Beatrice? e gli ori, le medaglie, le gioie rilegate di cui Lodovico era amantissimo, il gioiello chiamato *il lupo* che fu stimato dodici mila ducati e lo *spico* che ne fu stimato venticinquemila come quello con l'insegna *del Caduceo* e gli altri tutti e i gioielli *per portare in fronte* e le gorgierine d'oro smaltate *a la franzese,* sicchè il medico Carri, vedendole, esclamò che

(1) Archivio di Stato di Modena. Cancelleria Ducale. Carteggi degli Ambasciatori, ecc., in Milano. Busta 5.ª

(2) Edita da A. Venturi. *Giacomino da Cremona, orafo del secolo XV.* (*L'Arte.* Anno I, fascicolo X-XII. 1898).

non credeva che Ciro o Dario ne havesser tante e tale, stimandone una che, lui presente, il duca aveva regalato alla moglie, ben diecimila cinquecento ducati? Dove i *paternostri,* le *botesele d'oro smaltate,* le collane, gli anelli d'oro con *camaini,* le *tele di ragno* smaltate e a fili aurei, i *bronzini* d'argento, le pallotoline preziose, ricordate dagli inventari ducali? Dove i numerosi eleganti sigilli di che a Milano tutti, i nobili, i dottori dello studio, i personaggi d'importanza eran provvisti, a giudicar dalle impronte che ce ne son rimaste sulle loro lettere? (1).

L'oreficeria religiosa.

Per questo, se desideriamo farci un'idea concreta dell'oreficeria lombarda di quel tempo, ci conviene entrare nelle chiese, scrutare discretamente negli armadi delle sacrestie o esaminare gli oggetti di carattere religioso esposti nelle collezioni pubbliche, indagar per la prima volta in quelle private. E vedremo pian piano ricomporsi, con gli anelli sparsi ai quattro venti, l'antica catena magnifica, ricostituirsi ai nostri occhi la parabola dell'oreficeria religiosa lombarda del Quattrocento, misconosciuta fin qui, confusa con quella delle regioni vicine — con quella veneta sopratutto — benchè vanti caratteri decorativi così peculiari e forme così esuberanti e ricche da degradarne quasi, sotto questo aspetto, ogni altra.

In Lombardia i conventi, le chiese, le congregazioni numerosissime, spesso ricche e potenti, abbondavano di preziosi arredi. Gli armadi delle sacrestie — ce ne assicurano gli inventari — ne rigurgitavano. Ad accrescer la precedente ricchezza s'aggiunse la munificenza del Moro, generoso verso i conventi fedeli alla sua causa. Ai domenicani di Santa Maria delle Grazie in Milano donava ricchissimi paramenti per le cerimonie solenni, una grande croce argentea a figure, un tabernacolo d'argento con quattro figure e quattro nielli nel piede, calici niellati e figurati, otto candelieri con le imprese ducali, un turibolo, una navicella con un'*Annunciazione*, una *pace* con tre figure, tutti d'argento, due nielli con le figure della Vergine col Bambino e il nome di Beatrice d'Este (forse quelli, del tutto uguali, della collezione Trivulzio e del Museo Civico milanese) e ancora croci, calici, candelieri, oggetti minori (2).

Ad aumentar ricchezza alle chiese provvedevano anche i privati ne' testamenti donando maestadi, arredi, vasellami (3). Persino gli *ex voti* esigevano l'opera di orefici chiamati a modellare gambe, braccia, mani a ricordo di grazie ricevute (4). Si spiega in tal modo il fervore di cui dovettero essere animati gli orafi per soddisfare a tante richieste e come, fin dai tempi di Betin da Trezo, fra le industrie milanesi abbondassero

Fabri d'argento et d'oro cum soi tochi
Cum ben conoscier la bontà del tuto
Et cum saper partir l'util dal bruto
Et vasi far: non pon che non li agochi (5).

(1) L'Archivio di Stato di Milano ne abbonda; si vedano, per esempio, le lettere della Sezione Storica, *Miscellanea.* Busta 90 e seguenti: *cariche.*

(2) *Arch. St. Lomb.* 1870.

(3) *Arch. St. Lomb.* 1907, pag. 526. Sarebbe lungo ricordare gli inventari degli arredi sacri dei monasteri e delle chiese pubblicati in questi ultimi anni e i molti inediti che trovammo negli archivi. Poca nuova luce ne verrebbe d'altronde alla conoscenza vera delle opere d'arte.

(4) *Arch. St. Lomb.* 1905, pag. 140 e 1910, pag. 140 e segg.

(5) *Letologia* edita nel 1488 coi tipi di Antonio Zaroto in Milano.

Fig. 307. — Scuola lombarda della prima metà del sec. XV. Reliquario « degli Innocenti ». - Milano, Basilica di Sant'Ambrogio.

L'inventario degli arredi sacri conservati nel Tesoro del Duomo di Milano nel 1445 ci fa passar sotto gli occhi — quelli della fantasia soltanto, purtroppo — ricchezze inaudite d'oreficeria: una grande croce processionale d'oro *cum quinque smaldis* maggiori per ciascuna parte e venti piccoli da l'una e dicianove da l'altra, con pietre preziose e gemme; una croce d'oro più piccola con smaltini, topazi, zaffiri, onici e il piede provvisto di pietre preziose, di sei smalti a figure di santi e altri fregi con figure pur smaltate; cinque croci d'argento e una di rame a figure a rilievo e a smalto, a pietre preziose, con reliquie; undici calici argentei con stemmi ducali e dei donatori, tutti a figure e con numerosi smalti figurati; orcioli di cristallo con fornimenti in argento, numerosi candelabri ornati a smalti, boccali, bacilette, navicelle, tabernacoli, turiboli, immagini d'argento. Qualcuno di questi oggetti presentava gruppi interi di figure (1).

Non diremo, come altri, che l'oreficeria, con tutti i rami delle arti minori, fosse, durante il Medio Evo e nei primordi del Rinascimento, sopratutto mistica. In Lombardia, come nella vicina Emilia, essa fu prevalentemente ornamentale, senza troppe preoccupazioni di parlare allo spirito dei fedeli. L'oreficeria e quasi tutte quelle arti che si voglion chiamare minori o decorative « discendono, prosperano, si alimentano sotto le ali della grande madre, l'architettura, e come questa costituiscono una razionale, leggiadra e armoniosa convenzione di proporzioni e di linee; anzi può dirsi che ognuna di esse *altro non è che di suo lume un raggio* » (2).

Anche in Lombardia infatti, dopo le meraviglie dell'altare d'oro della basilica di Sant'Ambrogio — capolavoro d'oreficeria nell'epoca carolingia — e passato il periodo in cui la ricchezza delle materie preziose era stata profusa, come nella *Pace* di Chiavenna e negli oggetti barbarici della basilica di San Giovanni a Monza, a nascondere la povertà artistica, dopo i rari saggi dell'arte dello smalto che aveva trovato nella coperta dell'Evangeliario d'Ariberto nel Duomo milanese la miglior espressione, l'oreficeria s'era fatta ancella dell'architettura. Le eccezioni — come la teca o reliquiario degli Innocenti in Sant'Ambrogio a Milano — rientrano quasi nella scoltura vera e propria, con le stesse preoccupazioni di popolar di figure, ammassate eccessivamente, le scene, come avevan fatto poco prima i campionesi in voga. Quella teca, in origine in San Francesco Grande, a cui il committente P. Antonio Ruscone milanese la donò innanzi la morte avvenuta nel 1449, fu creduta, dal Barbier de Montault, del XVI secolo (fig. 307). Ma l'esecuzione fine, propria dell'arte lombarda in quel suo periodo di transizione ch'è la prima metà del Quattrocento, le pieghe ancor gotiche e spesse de' panni, i motivi archiacuti delle sedie, degli edifici, delle gugliette divisorie delle scene son ben quelli del XV secolo incipiente. Per questo non è a credere, con Diego Sant'Ambrogio, che il reliquiario uscisse dall'officina di quei De Pozzi di cui si sa che un d'essi, Ambrogio, insieme ad Agostino de Sacchi compì nel 1478 la grande croce della Cattedrale di Cremona, esuberante nelle decorazioni quanto il reliquiario è timido oltre che diverso nella parte figurata. Nè regge il confronto fatto da altri con la *Pace* di Filippo Maria Visconti nella stessa basilica, dalle forme più stentate, riprodotte con arte più arcaica e grossolana (3). Nel reliquiario, nonostante

(1) M. Magistretti, (in *Arch. St. Lomb.* 1909, pag. 314 e segg.).

(2) R. Erculei. *Oreficerie* ecc., *all'esposizione di arte sacra di Orvieto.* Milano, Hoepli. 1898.

(3) X. Barbier de Montault (in *Revue de l'art chretien.* — Marzo 1900). — D. Sant'Ambrogio. *Il reliquiario dei Santi Innocenti nella Basilica ambrosiana* (nella *Lega Lombarda* 6-7 Giugno 1900).

l'affastellamento delle figure, è qualche felice espressione di sano naturalismo. Nella scena della strage degli Innocenti è bene resa la brutalità dello sgherro che attende da Erode il consenso a sgozzare il fanciullo; nel viaggio dei Re il più giovane si volge in atto spontaneo ai compagni ad additare la stella; nella scena della nascita di Gesù Giuseppe se ne sta tutto rattrappito nel sonno per tenersi più caldo. Sono queste conquiste i primi fiori nel campo artistico di cui bisogna tener conto perchè sbocciati quando nella regione la primavera dell'arte era ancora agli albori. Nei minori oggetti la sudditanza all'architettura era ancora radicata.

Il grande rifiorimento d'arte e di decorazione a cui il Duomo gotico, emblema della fastosità comunale e signorile insieme, aveva dato luogo con le sue diuturne, animate discussioni

Fig. 308. — Pace d'argento di Filippo Maria Visconti. Milano, Sant'Ambrogio,

Fig. 309. — Ostensorio in ottone. Milano, Sant'Ambrogio.

nell'Italia intera, aveva subito conquisa anche l'oreficeria. Non fa meraviglia quindi che la *pace* argentea donata da Filippo Maria Visconti (1412-1447) alla basilica ambrosiana e nella quale è la figura di Gesù morto fra due angeli (fig. 308), che il reliquiario esagonale in bronzo dorato e sbalzato della stessa basilica, di poco posteriore alla *pace* e qualche altro raro oggetto di quel primo periodo presentino sagome, motivi, decorazioni ispirati all'edilizia gotica e spesso a quella oltramontana (fig. 309).

Fig. 310-311. — Ostensori. Crema, Cattedrale.

Fig. 312. — Ostensorio. Milano, Museo Municipale.

Erano i tempi in cui, secondo ricordano gli inventari, si trovavano fra gli arredi sacri oggetti di metallo lavorati *al modo de Alamania* e *al modo paresino*.

Ma già in quel reliquiario figureranno gli smalti — largamente accolti dall'oreficeria lombarda più tardi — nel piede e nel grosso nodo sopra l'impugnatura, con crocette d'oro nel fondo azzurro. D'altronde, in omaggio alle tendenze, l'orafo s'avvide che fra gli arredi sacri l'ostensorio e il reliquiario si prestavano ad assumer forme architettoniche meglio d'altri: e diede loro parvenza di tempietti con piccole bifore e archetti rampanti e contrafforti intorno ai quali si piegò volontieri la virtuosità sapiente dei novelli architettori. Pur senza raggiungere la delicatezza di trafori finissimi dei reliquiari di Orvieto, di Ascoli, di Siena, senza aspirare alla esuberanza del reliquiario di San Galgano o alla purezza di quello di Ugolino di Vieri nel Duomo d'Orvieto, alcuni esemplari conservati tuttora in Lombardia si raccomandano per qualche eleganza di linee, per esilità di motivi ogivali anche prima del periodo aureo dell'oreficeria; anche se alcuni — citiamo per tutti due ostensori del Museo Municipale milanese del tutto affini a uno dell'opera del Duomo di Siena (1) e quelli della Cattedrale di Crema — rivelino così evidenti affinità con esemplari toscani da crederli o imitazioni da quelli o prodotti non locali (figg. 310-313).

Fig. 313. — Ostensorio. Milano, Museo Municipale.

Più tardi, gli ostensori lombardi avranno ben poco da invidiare ai migliori d'altre fabbriche più note. Abbandonate le forme troppo devote all'architettura ogivale — esempio quello finito nel 1406 della collegiata di Voghera recentemente acquistato dal Museo del Castello Sforzesco milanese (fig. 315) e dal Toesca opportunatamente avvicinato al calice di Gian Galeazzo Visconti di Monza fig. 314) (2) — essi acquisteranno forme più pratiche e razionali, pur conservando a lungo il coronamento a cuspidette archiacute. Convien notare tuttavia che il tipo voluto dalla liturgia ambrosiana pel proprio ostensorio — nel quale un tempietto vero e proprio, ricco di motivi architettonici, non un semplice appoggio, aperto, a raggiera, come piacque al rito romano, accoglie l'ostia consacrata — favorì la sudditanza dell'oreficeria sacra, almen per questi oggetti, all'arte maggiore. Alla seconda metà del Quattrocento e a questo tipo appartiene l'elegante ostensorio ambrosiano del Tesoro del Duomo monzese, (fig. 317) nel quale tuttavia i motivi architettonici son meno puri, meno sentiti che nell'esemplare di Voghera e rivelano l'epoca sua più avanzata (3).

(1) Riprodotto da C. Ricci. *Il palazzo pubblico di Siena e la Mostra antica d'arte Senese.* Bergamo. Ist. It. d'arti grafiche. 1904, fig. 190.

(2) P. Toesca. *L'ostensorio gotico di Voghera* (in *Rassegna d'arte,* Aprile 1908). — L. Beltrami. *Il tabernacolo di Voghera* (in *Rassegna d'arte,* Dicembre 1915.

(3) L'ostensorio di Monza è alto cm. 43 e largo, alla base, 15. Sopra un piede a sei spicchi con due stemmi gentilizi ciascuno sorge svelta l'impugnatura, ornata d'un minuscolo tempietto; sull'impugnatura s'imposta, a forma allungata, l'ostensorio vero e proprio a edicola con ampie fine-

Fig. 314. — Calice di Gian Galeazzo Visconti.
Monza, Tesoro del Duomo.

Fig. 315. — Ostensorio della Collegiata
di Voghera. - Milano, Museo Com.

Fig. 316. — Ostensorio di Gian Galeazzo Sforza
Vigevano, Tesoro del Duomo.

Più modesto ma non privo di eleganza è l'ostensorio donato da Gian Galeazzo Sforza (di cui reca il nome e lo stemma) alla Cattedrale di Vigevano (fig. 316).

Con poche varietà si ripeteranno, in alcuni altri esemplari, le vecchie forme.

E veniamo così alle più pure, decise forme della Rinascenza. N'è bello esempio il grande ostensorio (alto ben m. 1,28) d'argento della Cattedrale di Lodi (Tav. VIII), ornato di smalti, di bassorilievi, di statuette. È fra i più eleganti della Rinascenza lombarda e fu donato, il 13 Giugno 1495, a quella cattedrale, con altri arredi sacri, dal vescovo marchese Carlo Pallavicino (1). L'esuberante arte locale della maniera dell'Amadeo vi trionfa sovrana. Sopra una base troppo arricchita di figurette, di rilievi, di pendagli che mal consentono di impugnare l'oggetto, l'artista ha innalzato un tempietto che nelle sue linee di fondo sembra ispirato all'interno della chiesa dell'Incoronata: a cui tutti i decoratori del luogo e i pittori stessi che vi furon chiamati di preferenza si ispirarono. Il coronamento e il secondo tempietto terminale ricordan quelli delle tombe sparse numerose in Lombardia dall'Amadeo e dai suoi: tombe ricche e fastose, meglio che organiche, a piani sovrapposti senza molta euritmia. Le piccole

Fig. 317. — Ostensorio ambrosiano. Monza, Duomo.

strelle archiacute a molteplici lobi divise da quattro pilastrini e contrafforti. Sul coperchio a due file di timpani gotici s'innalza la guglia reggente una tozza statuetta di San Giovanni, protettore di Monza. Contiene ora alcune reliquie. — F. Malaguzzi Valeri. *Il Tesoro del Duomo di Monza* (in *Rassegna d'arte*, Giugno 1910). A Sanico, nella chiesa alle dipendenze di Vendrogno, si conserva un interessante ostensorio ambrosiano, di forma gotica, con foglioline a rilievo nella base, tracce di smalti e un tempietto a finestrelle polibolate sormontato da una statuetta.

(1) Nell'orazione latina con la quale il canonico Cesare Sacco ringraziò il donatore è detto che gli oggetti da lui regalati valevano oltre 30 mila scudi. L. Beltrami. *L'arte negli arredi sacri della Lombardia*. Milano, Hoepli, 1897.

Defendente Lodi cronista lodigiano del secolo XVII nel suo ms. *Le chiese di Lodi* nella Bibl. Civica di Lodi e nel ms. *Vite di Vescovi laudensi* (ivi), Gabiano nella *Laudiade* (2° libro), il Porro nella sua *Storia ecclesiastica di Lodi* ricordarono con ammirazione quegli oggetti. L'atto di donazione è conservato nell'Archivio Capitolare di Lodi.

statue che girano intorno al tempietto e sul suo architrave presentano le solite forme secche, le pieghe tormentate, aderenti ai corpi, e i putti, collocati più in basso, le rotondità, le forme molli, il ventre adiposo comuni alle figure dell'Amadeo e dei seguaci.

Nella chiesa collegiale di Gandia in Spagna fra i pochi oggetti rimastivi dei molti che Alessandro VI le aveva donati è un ricco reliquiario che il Bertaux illustrò ritenendolo giustamente d'arte italiana della fine del XV secolo (1). Sopra una

Fig. 318. — Ostensorio.
Varenna, Parrocchiale.

Fig. 319. — Ostensorio.
Vigevano, S. Pietro Martire.

Fig. 320.
Ostensorio del sec. XVI.
Vigevano, S. Pietro Martire.

base rettangolare ornata di quattro delfini e di quattro putti musicanti seduti s'erge l'impugnatura a candeliere con molteplici strozzature, a reggere la parte principale dell'ostensorio, rotonda con ricca cornice a raggiera. Il cristallo tondo che racchiude la reliquia della Santa Spina è circondato da angioletti nudi che fanno corona al Padre Eterno benedicente. I rapporti con l'ostensorio di Lodi vi sono notevoli così da farci credere che anche il reliquiario borgiano sia opera lombarda, se non forse degli stessi artisti che eseguirono il primo oggetto. L'esuberanza eccessiva, con abbondanti motivi pagani — amorini, medaglioni, scene di caccia e di combattimenti, dame

(1) E. Bertaux. *Etudes d'Histoire d'Art*, pag. 477 e segg. *Les Borgia dans le Royaume de Valence*. Paris. Hachette.

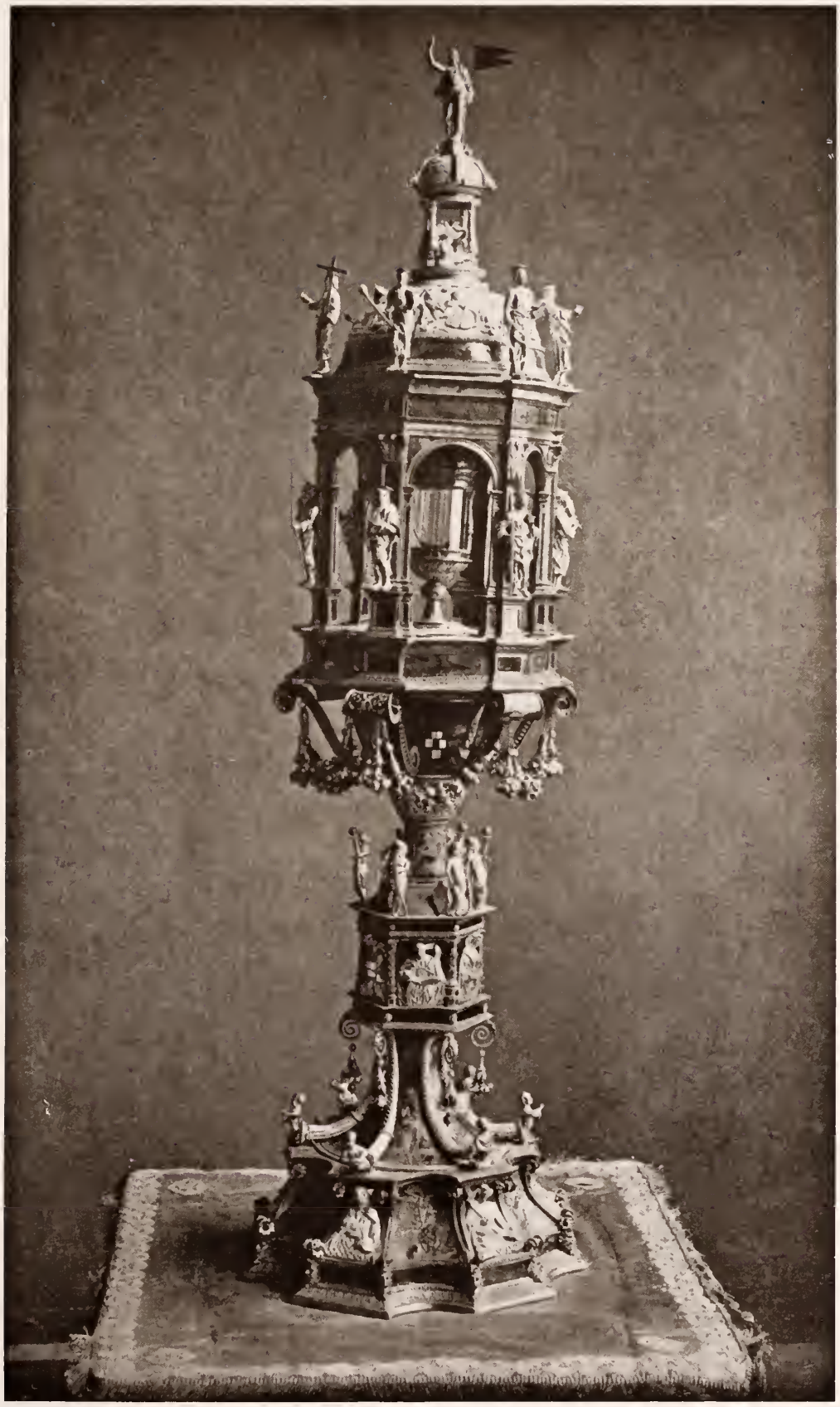


Tavola VIII. — Scuola dell'Amadeo. Ostensorio d'argento. Lodi, Cattedrale.

toccanti il liuto e la mandola, fatti di Ercole — le forme tozze dei putti della base analoghi del tutto a quelli dell' impugnatura dell' ostensorio lodigiano, gli smalti translucidi con predominio della tinta azzurra intensa, sopratutto le sagome delle decorazioni attestano l'origine lombarda. Abbondante è la figurazione a smalto con scene mi-

Fig. 321. — Calice d'argento a smalti. - Chiavenna, Chiesa arcipretale.

tologiche piacevolmente immaginate, con la Vergine in trono col Bambino fra due angioli — su fondo rosso questa volta — con figure di dame e di cavalieri dalle vesti lombarde, con medaglioni d'imperatori e di eroi, con allegorie. Gli smalti applicati su leggera foglia di fondo son di quel tipo che in Francia è detto *de basse taille*, usato anche in Italia per qualche tempo. Il coronamento circolare a semicerchi da cui

si staccan fregi e foglioline ondulate è affine a quello dell'estremità dei bracci della croce del 1507 dell'Incoronata di Lodi, che esamineremo fra breve.

Analogo di forme e di decorazioni, identico d'altezza (cm. 63) è lo specchio detto di Isabella la Cattolica, che funzionò da ostensorio, conservato nella cattedrale di Granata (1). La lunga impugnatura a candeliere a molteplici strozzature, le forme dei delfini, dei putti nudi, delle figure pagane nei medaglioni, nelle scene di Ercole e nella caccia di Diana negli smalti vivaci del piede, finemente eseguiti, la ricchezza dei colori ricordano la migliore arte lombarda.

La base del reliquiario di Gandia ricordò al Bertaux il piede del celebre *Calvario* donato nel 1494 dal figlio di Mattia Corvino alla chiesa principale di Gran

Fig. 322. — Particolare del calice di Chiavenna.

(Strigonia) in Ungheria e la tecnica degli smalti la *pace* della cattedrale di Nizza. Ma — quantunque anche il Molinier sospettasse nell'intervento di artista lombardo come Caradosso (2) — noi non sappiam vedere nel Crocifisso di Gran, sopratutto nella parte superiore, rapporti persuasivi con l'arte di Lombardia.

Più tardi, col mutar dei gusti, venute meno le esigenze artistiche antiche, il tipo dell'ostensorio che chiameremo lombardo si semplificò, pur senza rinunciare alla sudditanza alla architettura ma ispirandosi alla nuova, più freddamente classica. Così,

(1) Descritto da D. M. Gómez-Moreno. *Guia de Granada*. 1891.

(2) E. Molinier. *Historie generale des arts appliqués a l'industrie*. IV, *L'orfevrerie*, a tav. 17-19. — Id. *Chefs d'oeuvres d'Orfevrerie ayant figuré a l'Exposition de Budapest*.

per citare un caso tipico, il modesto ostensorio della parrocchiale di Varenna ha un coronamento tolto ai tiburi delle chiese bramantesche disseminate nella campagna lombarda (fig. 318). E forme analoghe ebbero i reliquiari, come, per ricordarne alcuni, quelli di varie chiese di Vigevano (figg. 319-320) (1).

Fig. 323. — Calice ornato di smalti. - Gravedona, Chiesa Parrocchiale.

Maggiore è il numero dei calici e delle croci — più largamente usati pel culto e più accessibili ai mutamenti della moda artistica — che la rinascenza lombarda

(1) A Vigevano si conservano reliquiari in rame ben ornati in San Pietro Martire, del XV e del XVI secolo e in San Francesco. Cfr. CLEMENTE BARBIERI. *Reliquie e Reliquiari nella chiesa di San Francesco.* 1901. Vigevano.

ci ha lasciato, bellamente ornati, così che poche regioni possono vantarne in tale quantità. Le forme archiacute esuberanti, ligie all'architettura in voga nel calice di Gian Galeazzo Visconti, si fonderanno presto, agli albori del Rinascimento, con le forme nuove.

Fig. 324. — Calice d'argento a smalti. (Da Ardenno). - Milano Museo Municipale.

Il calice della chiesa arcipretale di Chiavenna (fig. 321-322), d'argento cesellato, coperto di lieve doratura, si orna delle figure di Santo Stefano, di San Lorenzo, di San Vincenzo, di un giovine in elegante costume, incise sulle laminette della base polilobata sulla quale si arrampicano lunghe foglie lanceolate fino a raggiungere

l'impugnatura, oltre la quale sporge un grosso nodo provvisto di medagliole con mezze figure di santi rozzamente incise su fondi di smalto scuri; altre figurette e smalti girano alla base della tazza. L'oggetto, ancor dozzinale di fattura, deve appartenere all'inizio della seconda metà del XV secolo (1). Più ricco, più elaborato nel suo fine lavoro a cesello è il calice della parrocchiale di Gravedona (fig. 323), con un doppio giro di cuspidette gotiche: l'uno poco razionalmente collocato in basso come una corona, l'altro più in su a ornamento delle nicchiette figurate. L'esecuzione più accurata delle sei medagliole argentee smaltate con figure di santi nei lobi cuoriformi del piede, ricco di sei gemme smaltate, negli smalti delle figure di santi, negli scudetti triangolari e nelle serpi sforzesche sotto la tazza rivela un'artista più delicato e un periodo un po' posteriore al calice precedente. Si volle notare una relazione fra questi smalti e alcuni della collezione Carrand nel Museo Nazionale di Firenze, del Louvre, di Budapest che A. Venturi riterrebbe della stessa mano che disegnò le miniature del Messale d'Anna Sforza nella Estense di Modena (2): miniature tuttavia — lo vedemmo — di un carattere più decisamente moderno di questi smalti del calice gravedonese ancor tutto ligio alle ostiche eleganze gotiche. Le quali si uniscono, ma non si fondono, alle più disinvolte piacevolezze dell'ornamentazione della Rinascenza — cornucopie, girate floreali, targhette classiche — in un bel calice argenteo del Museo Industriale nel Castello sforzesco (fig. 324), proveniente dalla chiesa di Ardenno e donato da un Giovanni Maria Paravicino curato di San Bartolomeo. È ornato di figure di santi smaltate intorno alla coppa, nel nodo a mo' di tempietto gotico, nella base troppo sviluppata. La stessa chiesa e un donatore della stessa famiglia, Bernardino Paravicino, ricorda un più tardo modesto

Fig. 325. — Calice (da Ardenno). Milano, Museo Municipale.

Fig. 326. — Il piede del calice di Mandello.

(1) A Chiavenna, in S. Lorenzo, un altro calice del Cinquecento ha smalti più antichi.
(2) Così S. Monti. op. cit., pag. 166.

Fig. 327. — Calice della chiesa di Cernobbio.

Fig. 328.
Calice di Francesco II Sforza.
Duomo di Vigevano.

Fig. 329. — Calice della chiesa di Mandello.

calice di quella raccolta, con figurette nella base e ne' riquadri del nodo (fig. 325). La serie dei calici degni di attenzione è interminabile; ma la varietà vi è poca. Gli orafi di provincia ripeteranno forme note, con qualche ritorno al repertorio gotico ogni tanto, con profusione di piccoli smalti e di medagliole (1) (fig. 327-329).

Fig. 330. — Arte lombarda. Disegno di un calice (già attribuito a Mantegna). Incisione di W. Hollar, 1640. - Londra, Gabinetto delle stampe nella Gall. Nazionale.

(1) Nella diocesi di Como notevoli sono i calici di Pellio Inferiore in Val d'Intelvi del 1486, dell'arcipretale di Dongo sul lago di Como del 1488 donato dagli uomini della frazione di Barbignano, di Mese in quel di Chiavenna ornato di sei medagliole a niello e a smalto nel piede, di Cernobbio con le rappresentazioni della Pietà, della Vergine col putto, del Precursore negli scudetti della base e con medagliole nel nodo coperto di foglie roncinate; più tardi sono quelli di Teglio in Valtellina del 1549, di Ponte con ceselli e pietre dure del 1542, di Sondalo; un altro ancora di Teglio con tre

Maggior varietà presentano le croci fra le quali — per merito di alcuni artisti di cui ci sono arrivati i nomi — non poche assurgono a importanza di elette opere d'arte. A giudicare da qualche esempio del XIV secolo e persino dell'inizio del XV parrebbe che la forma antica caratteristica delle croci longobarde — più larghe alla estremità dei bracci che nell'attacco — perdurasse a lungo in Lombardia. Una croce processionale di Desio, in lastra d'acciaio incisa, da entrambe le parti, all'acquaforte con le figure del Crocifisso e di molti santi, avrebbe recato la data, in una targhetta smarrita, 1442 (1). Poi nuove forme subentrarono in omaggio alla moda.

Le forme transizionali, che nella scultura avevan trovato a rappresentanti Iacopino da Tradate, il Raverti,

Fig. 331-332. — Maniera del Raverti. Particolare e frammento di croci. Milano, Museo Municipale.

il Luvoni si rispecchiano nelle figurette delle croci e nei frammenti numerosi di altre disseminati nelle collezioni lombarde (fig. 331-332). Nella raccolta del Museo presso il Castello Sforzesco, oltre alcuni buoni frammenti, si conservano due croci a laminette sbalzate dovute certo a uno stesso artista di quel periodo. In entrambe il San Giovanni ricciuto piega il capo, dolorante, sulla mano, la Vergine stringe le palme

medagliole cesellate nella base, due di Chiavenna e di Sondrio con piccole medagliole nel piede, un altro di Marzo a ceselli e smalti. (Monti op. cit.). Ma già i prodotti vanno oltre il periodo che a noi interessa e l'accrescerne l'elenco con altri da noi veduti in Lombardia e fuori riuscirebbe facile ma poco utile. Si ricorse perfino alla pittura per trarre ispirazione all'ornamentazione nell'oreficeria. Nel ricco calice della chiesa di Mandello — tipico dell'arte cinquecentesca — tutto a foglioline a leggero rilievo, l'ignoto orafo riproduceva entro una medagliola rilevata del nodo una Madonna col Bambino del Solari.

(1) Beltrami, op. cit., tav. XX.

Fig. 333. — Periodo di transizione. Croce sbalzata. - Milano, Museo Municipale.

Fig. 334. — Croce sbalzata dell'artista della croce precedente. - Milano, Museo Municipale.

Fig. 335. — Ambrogio del Pozzo e Agostino Sacchi, milanesi. Croce in argento. Cremona, Cattedrale (1478, da esemplari toscani).

in atto spontaneo di dolore, gli angioletti ad ali appuntite mostrano gli emblemi della Passione (fig. 333 e 334).

Poco successo ebbe nella regione il tipo, comune altrove, della croce con due braccia che sporgono, a mo' di mensole, dall'asta verticale a sorreggere due statuette. La grande croce in argento dorato della cattedrale di Cremona rappresenta tuttavia una splendida eccezione (fig. 335). È dovuta ad Ambrogio del Pozzo e ad Agostino Sacchi milanesi che vi si segnarono con la data 1478. Ben fu notato che in questa croce ricchissima « le statuette della Vergine, dell' Evangelista e del Cristo, alte 40 cm. circa, pure in argento in parte dorate, hanno tutto il fare proprio della scultura decorativa lombarda della seconda metà del Quattrocento; una certa sproporzione delle teste, fatte più grandi per agevolare l' espressione dei volti, un certo impaccio nei movimenti, una durezza nelle pieghe, unite ad una timidità graziosa e semplice con una notevole padronanza nella tecnica del cesello, mostrano i solidi pregi dell'oreficeria lombarda » (1). Ma il tipo predominante di questa croce i due maestri lombardi tolsero indubbiamente a esemplari toscani come quelli della cattedrale di Pistoia e meglio del battistero di San Giovanni in Firenze, opera di Betto Betti e di Antonio Pallajolo finita nel 1459. Verosimilmente i due artisti milanesi — secondo un uso che vedemmo frequente — misero a contributo virtuosità diverse. All'uno spetta probabilmente l'esecuzione delle figure, piuttosto dure e arcaiche, all'altro quella delle esuberanti, disinvolte, ben condotte ornamentazioni (2).

Francesco Ser Gregorio da Gravedona.

Un po' più tardi, nel periodo aureo dell'arte, alcuni eccellenti orefici lombardi — Francesco di Ser Gregorio da Gravedona, i fratelli Rocchi da Milano, Giovanni Pietro Lierni o da Lierna e, poco lungi dal ducato, a Brescia, Bernadino delle Croci — dedicaron cure speciali a fabbricar croci ornatissime.

Francesco Ser Gregorio da Gravedona lavorò nell'ultimo ventennio del XV secolo e oltre il primo decennio del XVI. L'opera sua più antica, la croce della parrocchiale di Pianello Lario — da lui firmata e datata 1489 — rivela ancora forme impacciate, ineleganti, un modellare grossolano nella figura del Redentore dalle costole sporgenti che sembran corde, le pieghe goticizzanti, dorature ai capelli e alle vesti delle figure (fig. 336-337). Tale era il ritardo dell'arte, ne' rami minori, in provincia!

La croce argentea della arcipretale di Gravedona (*haec crux fabricata fuit per Franciscum Ser Gregorium* v' è scritto) presenta un notevole progresso (fig. 338-339).

(1) A. Taramelli (in *Arte Italiana decorativa e industriale.* Novembre, 1898, pag. 92).

(2) Nella croce di Cremona le edicolette a motivi gotici e del Rinascimento insieme piacevolmente fusi sporgono alle estremità dei bracci minori e al sommo mentre i due bracci a mensole o cornucopie che si staccano dal basso sorreggono le statuette della Vergine e di San Giovanni in adorazione del Crocifisso. Il fusto ottagonale è fasciato da più file di edicolette contenenti figurine di santi, di sante, delle Virtù Teologali. L' edicoletta inferiore, a trafori gotici, si orna di statuette, di busti, di testine d'angioli nei timpani, nelle cuspidi, nei pinacoli. Anche l'asta presenta in gran copia nicchiette con figure di Beati e di santi rivolti in alto e decorazioni finissime sparse dovunque lo spazio lo permetteva.

L'iscrizione reca: Hanc crvcem fecervnt Ambrosivs de Pvteis et Avgvstinus de Sacchis ambo mediolanenses 1478. La grande base ad archi e finestrelle che regge la croce è del 1774-75.

Tavola IX. — Particolare della croce. Cremona, Cattedrale.

Fig. 336-337. — Francesco Ser Gregorio da Gravedona. Croce di Pianello Lario (1498).

Fig. 338. — Francesco Ser Gregorio. Croce d'argento. - Gravedona, Chiesa Arcipretale.

Fig. 340. — Francesco Ser Gregorio.
Croce processionale di Santa Maria di Martinico.
Dongo (Gravedona).

Fig. 339.
Lato posteriore della croce
di Gravedona.

Fig. 341-342. — Francesco Ser Gregorio e aiuti. Croce processionale. - Chiesa di Mandello Lario.

Fig. 343-344. — Maniera di Francesco Ser Gregorio. - Croce della Chiesa di Olcio.

I bracci più allungati della croce le danno maggior snellezza della precedente: e vi ritornano ad ogni estremità i prolungamenti a punta a mo' di croci minori caratteristici di questi prodotti dell'orafo gravedonese, benchè lo spunto si trovi in qualche oggetto non lombardo (1). L'artista s'è indugiato a dar finezza alle figure e agli smaltini. Ma la tradizione lombarda goticizzante, radicatissima nella regione, si palesa nella forma dell'edicoletta, nelle figure a rilievo. La croce processionale di Santa Maria di Martinico, frazione di Dongo in quel di Gravedona (fig. 340), reca scritto *1513 die 14 Augusti hoc opus factum fuit per Franciscum Ser Gregorium aurificem Grabadonensem.* Rivelano l'epoca avanzata le decorazioni dei fondi nei bracci troppo corti. Ma l'edicoletta della base è ancor gotica. Tuttavia i vivaci smalti a fondo azzurro, il tratteggio roseo e bianco che — come altri notò (2) — dà una finezza da miniatore alle figure, rendono piacevole l'oggetto.

Non segnate dall'artefice ma da qualcuno attribuitegli per affinità di forme e di esecuzione sono la croce di Mandello Lario del 1499 (forse manomessa e ricomposta con pezzi d'altra croce più tardi) in cui ritorna ancora l'edicoletta esagonale con figure di santi un po' impacciate (fig. 341-342) e men sicuramente le croci processionali di Peglio e di Livo nella pieve di Gravedona. Alla croce di Mandello sono da avvicinare altre due a Olcio (fig. 343-346). Evidenti disuguaglianze fra questi e altri analoghi prodotti pur legati da uniformità di sagome e di motivi nelle plachette incise ornamentali, nelle figurette a rilievo applicate e nelle decorazioni del fondo fanno pensare che il maestro gravedonese vantasse una bottega fiorente nella quale diversi artefici lo aiutassero per soddisfare le richieste dei committenti.

I fratelli Rocchi.

Nel 1512 Bartolomeo e fratelli Rocchi milanesi eseguivano a sbalzo con cesellature per la chiesa della Incoronata a Lodi (dove nei primi anni del Cinquecento fiorivan pure eccellenti orafi del luogo) una superba croce astile d'argento ch'è arrivata fino a noi (tav. X e XI). La riproduzione ci dispensa dal descriverla tanto più che le rappresentazioni figurate son sempre le stesse: soltanto che a tergo, in luogo del Padre Eterno seduto, è la scena dell'incoronazione della Vergine. L'ornamentazione classica e a filagrana, il modellato largo delle figure, i tipi di queste ultime sembran mostrare un eccletismo che va dall'imitazione da Cristoforo Solari a quella del Bambaja (3).

Progredendo nel tempo l'oreficeria lombarda s'arricchisce eccessivamente e tra-

(1) In una croce dell'altare di S. Giovanni a Firenze e in una della cattedrale di Pistoia, a mo' d'esempio. La croce di Gravedona presenta un'edicoletta esagonale gotica a figurette di santi cesellate, ornata di cuspidette tortili su cui s'erge il braccio principale esuberante di aggetti. Sul lato anteriore sono le figure del Crocefisso nel centro, delle Marie e dell'Evangelista Giovanni alle estremità; sul lato posteriore l'Eterno, seduto, una figura tradizionale nelle croci lombarde e i simboli dei quattro Evangelisti. Gli spazi liberi da figure sono ornati, nel lato anteriore di leggiadre decorazioni a rilievo, nel posteriore di medagliole smaltate con le immagini dei Dottori della Chiesa. Le lunette del tempietto esagonale della base son provviste di plachette smaltate.

(2) A. Taramelli. *L'esposizione d'arte sacra in Como* (nell'*Emporium*. Novembre 1899). — D. S. Monti, op. cit.

(3) Cfr. anche *L'Arte*. Settembre-Ottobre 1901, pag. 353 e 354.

Fig. 345. — Particolari delle laminette incise in una croce di Olcio.

Fig. 346. — Altra croce a Olcio.

Fig. 347.
Particolare di una croce di Cernobbio.

Tavola X. — Fratelli Rocchi milanesi. Croce astile d'argento sbalzata e cesellata.
Lodi, Chiesa dell'Incoronata.

Tavola XI. — Tergo della croce dell'Incoronata di Lodi.

Fig. 348. — Pietro Lierni da Como. Croce processionale di Domaso.

smoda. Le eleganze antiche non basteranno più. Gli oggetti sacri si rivestiranno di tutto il nuovo repertorio della seconda Rinascenza: fiori, cornucopie, cartelle, delfini, vasi ansati, girate d'aggetto elaboratissime, senza misura, senza preoccupazioni dell'unità e dell'equilibrio. Il diffetto proprio, qual più qual meno, a tutte le scuole, è

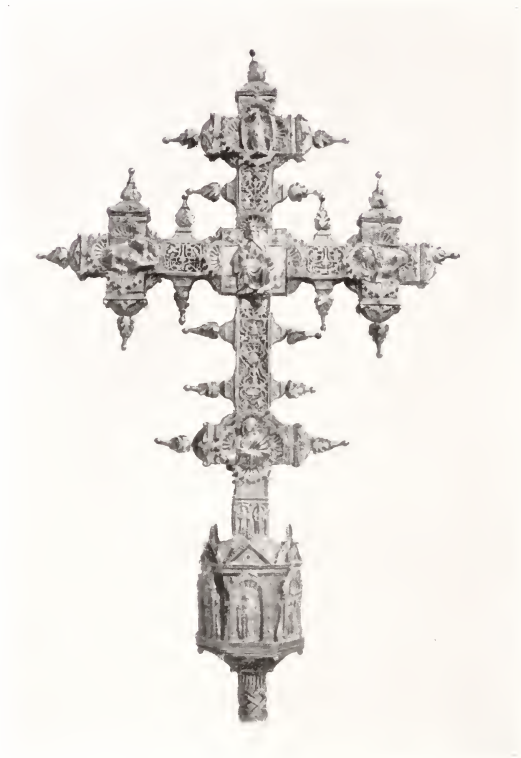


Fig. — 349. — Tergo della croce di Domaso.

maggiore nella regione che sovra ogni altra tenne in gran conto le affascinanti manifestazioni della ricchezza decorativa. Ma non diremo, con altri (1), che questa tendenza che invase tutti i rami dell'arte lombarda trovasse nell'oreficeria l'origine, movendo poi da questa all'architettura e alla scultura. È veramente far troppo onore all'arte intima, modesta dell'orafo attribuirle una simile influenza; le date provano, al contrario, che l'esuberanza trasmodante della decorazione — la fronte della Certosa di Pavia n'è un esempio — incominciò negli edifizi.

(1) D. S. Monti, op. cit., pag. 168-169.

Pietro Lierni.

L'artista che meglio rappresenta e compendia nell'arte dell'orafo quella nuova tendenza è Pietro Lierni da Como. Del quale ci basterà ricordare sommaria-

Fig. 350. — Pietro Lierni. Il tempietto nella croce di Domaso.

mente l'attività perchè si svolse oltre il periodo entro il quale dobbiam costringere la nostra illustrazione. Le sue croci firmate si conservano a Buglio in Valtellina — del 1521, con un'edicoletta esagonale a lastrine d'argento cesellate e bulinate

(del tutto affine a quella della croce di Delebio certamente del Lierni), — a Domaso del 1533 (fig. 348-351), in Valfurva oltre Bormio (dove ben tre ne rintracciò di lui il Monti, una delle quali del 1538) (1). Altre croci a Teglio, a Varenna (più tarda e grossolana quest'ultima) e altrove si attribuiscono a lui, più ricche che delicate (fig. 352-353) e altre più tarde e senza troppo fondamento.

Gli esuberanti prodotti del Lierni rivelano subito la preoccupazione di mostrarne, più che tutto, la ricchezza. Gli smalti hanno ceduto il posto ai trafori squisiti di sapore bramantesco spiccanti sul fondo di pelle rossa, i pinacoli che si staccano dai bracci sull' esempio dell' orafo di Gravedona si moltiplicano, si allungano, si copron di foglie roncinate; le immancabili edicolette della base ostentano le nuove forme classiche, sormontate da timpani a medaglioncini come negli edifici della scuola di Bramante; i rosoni, le palmette, le conchiglie si rincorrono lungo le profilature. Le mezze figurette, delicate, espressive ricorderanno i tipi cari ai terracottari della regione meglio che le statuette maggiori, men disinvolte e un po' grevi. Nelle edicolette delle croci di Buglio e di Delebio il Lierni preferì cimase a delfini accoppiati che s'alternano a rosoni su un alto stelo che ritroveremo. Ma l'euritmia ne scapita, l'esuberanza è eccessiva e preannuncia il barrocco.

Fig. 351. — Particolare della croce di Domaso.

Affine e forse seguace di Ser Gregorio, nell' inizio del Cinquecento, ma a dir vero senza mostrare una personalità propria fu Girolamo dalle Croci, così chiamato dalla sua specialità, ch' egli rivolse a ornar croci di Brescia e della Valcamonica con nielli, con palle sporgenti, con timidi fregi (2).

Un esempio caratteristico del trasmodare della scultura d'aggetto nei prodotti

(1) Non riuscimmo a rintracciarle, nè vi riuscì Camillo Bassi « *Croci artistiche in Valtellina* ». Como 1914. Un noto antiquario valtellinese anni sono fece man bassa sulle chiese del bormiese. La croce di Cernobbio del 1508 (fig. 352-353) — dal Monti ascritta al Sergregorio — ha decorazioni di gusto tardo analoghe a quelle usate dal Lierni, ma le figure a rilievo possono esser state tolte da una croce del gravedonese, del quale ricordan la maniera nei visi larghi, tozzi, nel Crocefisso dalle costole sporgenti come corde. Anche la grande ricchissima croce di Bellano ricorda lo stile del Lierni, ma le figure mostrano ancora qualche reminiscenza gotica nelle pieghe.

(2) Croci di Girolamo dalle Croci figurarono alla mostra d'arte sacra di Brescia nel 1904 (V. *L' Arte,* Giugno Agosto 1904, pag. 323) e si conservano in Valcamonica. Il Carnevali, *Elenco degli edifici monumentali,* ecc., *nella Valle Camonica.* (Milano. Alfieri e Lacroix, 1912), riprodusse la croce del 1518 firmata da Girolamo ch'è a Cividate, con nove nielli istoriati e di sagoma affine a quelle di Ser Gregorio e quelle, d'altro tipo, di Cerveno (analoga a una già di proprietà della famiglia Lupi a Cernobbio), di Santa Maria del Restello a Garbanno molto ricca, della parrocchiale di Vione ancor goticizzante. Nel lodigiano ricordiamo, fra le più ricche del Cinquecento, la croce della parrocchiale di San Colombano al Lambro.

di oreficeria è offerto dalla grande croce di Castione Andevenno. L'artista audace v'ha posto la figura di San Martino a cavallo che sporge del tutto nel bel mezzo e par precipitare dalla croce (1).

Fig. 352. — Sec. XVI avanzato. Croce della parrocchiale di Cernobbio con pezzi più antichi da altra croce.

(2) È riprodotta dal Monti op. cit. a pag. 176. Il diligente scrittore ricordò ancora le croci di San Martino di Dito nel Canton Ticino, una di proprietà Lupi a Cernobbio, venduta poi a Parigi, che riproduciamo perchè di un tipo a se (fig. 356, 357), quelle di San Donnino di Como, di San Giovanni di Torno, di Santa Maria di Vico sopra Nesso, di Tirano, di Pigra in Val d'Intelvi; e le più tarde di Lovere, di Mazzo, di Grosio, di Moltrasio. A Noceno, nella chiesa, una bella croce (indicatami, con altri oggetti già sconosciuti, dall'egregio don Luigi Polvara di Varenna studioso

Fig. 354. — Arte lombarda. Croce.
Torino, Museo Civico.

Fig. 353. — Particolare della croce di Cernobbio. (Sec. XVI).

Fig. 355. — Arte lombarda. Candeliere.
Torino, Museo Civico.

Fig. 356-357. — Croce già a Cernobbio, venduta a Parigi.

Smalti e nielli.

S'è visto come gli orafi si valessero di frequente, nell'arredo sacro, degli smalti. Ma l'uso dello smalto translucido, risultante di una pasta colorante trasparente attraverso la quale è visibile il disegno inciso in una sottoposta foglia d'oro o d'argento, se veramente, come fu osservato, ebbe origine in Siena (1) è certo che in Lombardia vanta applicazioni antiche e squisite. Molti oggetti medioevali di Milano, di Monza e la *pace* di Chiavenna lo attestano. Forse l'uso dello smalto — « arte molto grande » per dirla col Cellini (2) — rinacque in Lombardia per infiltrazioni fiorentine. Il Filarete — che fin dal suo periodo romano s'era provato nello smalto così nella decorazione delle porte di San Pietro come nella piccola riproduzione della statua equestre di Marco Aurelio (3) — ne aveva probabilmente fatto conoscere nuovi prodotti a Milano, dove fu in rapporti con la Corte e con numerosi artisti. E la moda che il Courajod trovò essersi diffusa in Italia largamente e forse prima che in Francia contribuì alla diffusione (4). Lo smalto traslucido preferito in Italia, che permetteva una scala di tonalità diverse nella stessa tinta di smalto, acconsentì agli orafi, anche se non pittori, effetti nuovi spalmando sul loro lavoro di bassissimo rilievo le tinte piatte, misurate. Certo è che gli inventari lombardi e le carte d'amministrazione del Quattrocento ne fanno cenno frequente. Oltre che per gli oggetti donati da Lodovico il Moro alla chiesa di Santa Maria delle Grazie precisano che fra gli oggetti eseguiti da Giacomino da Cremona per la Corte Estense dal 1486 al 1493 v'erano numerose *botesele d'oro smaltate*, capete *smaltade*, e in quelli dell'orafo Jacopo da Ginasso a Milano *paternostri* d'argento *smaltati e belli* (5). Il carattere tutto locale degli smalti traslucidi arrivati fino a noi ci assicura che gli orafi lombardi li trovavano sul mercato milanese o li fabbricavano essi stessi ispirandosi, come meglio potevano, alla pittura del tempo nella regione. Certamente l'uso piacque e si diffuse. Oltre gli orefici ricorsero agli smalti dai bei colori lucenti i fabbricatori d'armi numerosissimi, i lavoratori e impressori di cuoi, di astucci in pelle, di barde, di cinghie per ravvivare i loro prodotti di nuove attrattive. Possiamo così figurarci che se ne ornassero quasi tutti gli oggetti eleganti di cui nelle vesti della gaia società milanese si faceva tanta pompa: dalle placche dei piumati cappelli maschili alle cinture, alle

della sua regione) del Rinascimento a fogliami su sfondo di lamine d'argento a fregi mostra maggior ricchezza di quella analoga di Varenna e di quella più ricca di Bellano. D'arte lombarda cinquecentesca sono una croce elegante e un candelabro — entrambi d'identico disegno nella base elegante (fig. 354, 355), nel Museo Civico di Torino, una superba croce del Museo Poldi Pezzoli di Milano segnata 1511 A DI 14 AVOST, (fig. 358), un'altra più modesta, a lamina metallica, della collezione Bagatti Valsecchi. L'arcaica edicoletta alla base — ultimo segno di sudditanza di quest'arte all'architettura — è scomparsa del tutto. Le croci ornate del Rinascimento in Lombardia, come gli altri prodotti della oreficeria della Rinascenza, son numerose e sarebbe utile pubblicarne l'elenco. Ve ne son disseminate e nascoste nei più alpestri paesi della regione lariana.

(1) Cfr. fra gri altri L. DAMI. *Siena e le sue opere d'arte*. Firenze. Lumachi, 1915. *(La Toscana illustrata*. VI), pag. 180.

(2) I *trattati di oreficeria e della scultura di Benvenuto Cellini* ed. Milanesi Firenze 1857.

(3) M. LAZZARONI e A. MUÑOZ. *Filarete*. Roma, 1908, pag. 132.

(4) *Gazette archéologique*. 1885.

(5) A. VENTURI. *Giacomino da Cremona orafo del secolo XV*. *(L'Arte*, 1898 e 1909, Novembre-Dicembre).

Fig. 358. — Croce d'argento cesellato (1511). - Milano, Museo Poldi-Pezzoli.

fibbie, alle reticelle pel capo delle acconciature muliebri elaboratissime. Nelle maestadi che si davano in dono alle spose, nelle *paci*, nei tabernacoli più facilmente lo smaltatore si sentiva disposto ad accrescere importanza alle belle composizioni figurate riproducendo quadri e scene sacre. E a riconoscerle come prodotti del luogo varranno, oltre l'esuberanza e i motivi speciali della decorazione nelle incorniciature metalliche che le racchiudono, i caratteristici colori degli smalti in cui predominano i toni azzurri vivaci, le filettature bianche e d'oro.

D'arte lombarda del Rinascimento sono tre squisiti oggetti conservati nel Museo Poldi Pezzoli. L'uno è un dittico proveniente dalla raccolta Trivulzio Belgioioso, che nella parte esteriore presenta due testine incastonate nelle valve e già ritenute i ritratti del Moro e di Beatrice (fig. Vol. I, pag. 392) e nell'interno due scene, San Giorgio

Fig. 359. — Smalti di un dittico. - Museo Poldi Pezzoli (dalla raccolta Trivulzio Belgioioso).

che abbatte il drago e la deposizione della croce (deturpata da una gran lacuna nello smalto) (fig. 359). I visi larghi, le pieghe tormentate, la forma del castello a torri coperte alla lombarda, il predominio dell'azzurro intenso attestano della paternità lombarda degli smalti se non propriamente di quella del Foppa come vorrebbe il catalogo (1).

Il secondo è un'elegante maestade fatta a cornice rettangolare ornata di rose e di figurette tonde smaltate, di fettuccie ricorrentisi e che presenta, da un lato, il Risorto, dall'altra, in madreperla, Gesù steso sulle ginocchia della Madre, a fondo azzurro su cui si profilano lievemente tre figurette di oranti (figg. 360-361). In azzurro, chiaroscurata, è pure la scena precedente, nella quale i soldati hanno gli atteggiamenti e le forme solite alla scuola locale nello scorcio del Quattrocento mentre il mantello del Redentore si svolge con le solite pieghe profonde che sembran di panni bagnati.

(1) *Museo Artistico Poldi Pezzoli. Catalogo.* Milano. Crespi, 1905.

Fig. 360-361. — Maestà ornata di smalti e della *Deposizione* in madreperla. - Milano, Museo Poldi Pezzoli.

Fig. 362-363. — Tabernacoletto ornato di smalti. - Milano, Museo Poldi Pezzoli.

Dell'inizio del Cinquecento è il terzo oggetto, un piccolo tabernacolo (non una *pace*, come lo chiama il catalogo) proveniente da Rivolta d'Adda, sorretto da un piede a nervature, e che presenta da un lato, nel centro, il Presepio e, su gli sportelli, San Bernardino da Siena e San Lodovico da Tolosa e, dall'altro, una ben popolata Crocifissione nel centro e, su gli sportelli, l'Annunciazione, tutte a smalto (fig. 362-363). Un fregio a rilievo con delfini affrontati tutt' intorno alla cornice interna ricorda l'arte del Lierni. Fra i colori predomina, al solito, l'oltremare: più lievi sono il bianco, il grigio, l'ocra gialla, il verde rame; le lumeggiature son d'oro. Le lumeggiature filiformi ravvivano il modellato nelle figure, ma l'artista è povero di risorse, benchè altri trovasse in queste modeste, impacciate scene caratteri foppeschi e civerchieschi (1).

Fig. 364. — Pace smaltata. Lodi, Incoronata.

Maggior ricerca di modellatura è in un Cristo legato alla colonna, eseguito a smalto a delicati colori su fondo azzurro punteggiato, ch'è in una *pace* con cornice a rosette smaltate della sagrestia dell'Incoronata a Lodi (fig. 364) (2). Un soggetto analogo è in uno smalto ovale, pur lombardo, della collezione Carrand nel Museo Nazionale di Firenze (fig. 365). Gli stessi caratteri, più piacevolmente svolti, con reminiscenze dell'arte foppesca e bergognonesca, sono nelle due scene — il Presepe e l'Adorazione dei Magi — ai due lati di un medaglione in smalto traslucido su lastra d'argento conservato nel Museo Imperiale di Vienna (fig. 366-367). Il medaglione è ascritto genericamente all'arte dell'Italia settentrionale: ma la sua appartenenza alla scuola lombarda dello scorcio del XV secolo si palesa evidente (3) e si raccomanda meglio che in molti smalti incastrati negli oggetti sacri che abbiamo esaminato più sopra, meglio

Fig. 365. — Smalto lombardo. Firenze, Museo Nazionale. (Coll. Carrand).

(1) G. Carotti (*L'Arte*. 1903, pag. 115 e segg.).

(2) La *pace* conserva tuttora la busta originale in cuoio su cui è impresso l'uguale soggetto oltre l'impresa araldica del leone rampante allusiva al donatore dell'oggetto, forse un Vistarino di Lodi.

(3) Gli angioletti nella scena del Presepio sembran tolti a un quadro di Ambrogio da Fossano, mentre il tipo grossolano di San Giuseppe assonato ricorda quelli analoghi del Civerchio. Il giovane re dell'Adorazione dei Magi indossa la *zornea*, i calzoni a due colori, la pesante catena d'oro alla moda lombarda.

Fig. 366-367. — Arte lombarda. Medaglione d'argento a smalto traslucido. - Vienna. Museo Imperiale.

che negli esemplari che ornano una cassettina metallica del Museo Industriale milanese (fig. 368-372) proveniente da Ardenno (1), meglio che in una tarda *pace* con la Deposizione nel Museo di Brescia (fig. 373), in una piccola Crocifissione del Museo di Cluny (fig. 374), in esemplari minori d'altra collezione e in qualche casa lombarda (fig. 375-377) (2). Ma questi piccoli piacevoli prodotti dell'arte nostra sono anonimi. Diversamente dal pittore l'orafo rinunciava a legare direttamente il proprio nome all'opera paziente nella quale, per virtù dello sbalzo, del cesello, dello smalto, del niello, la dura materia si mutava spesso in un piccolo capolavoro. Tuttavia in una Crocifissione di grandi proporzioni, a smalto, della fine del XV secolo,

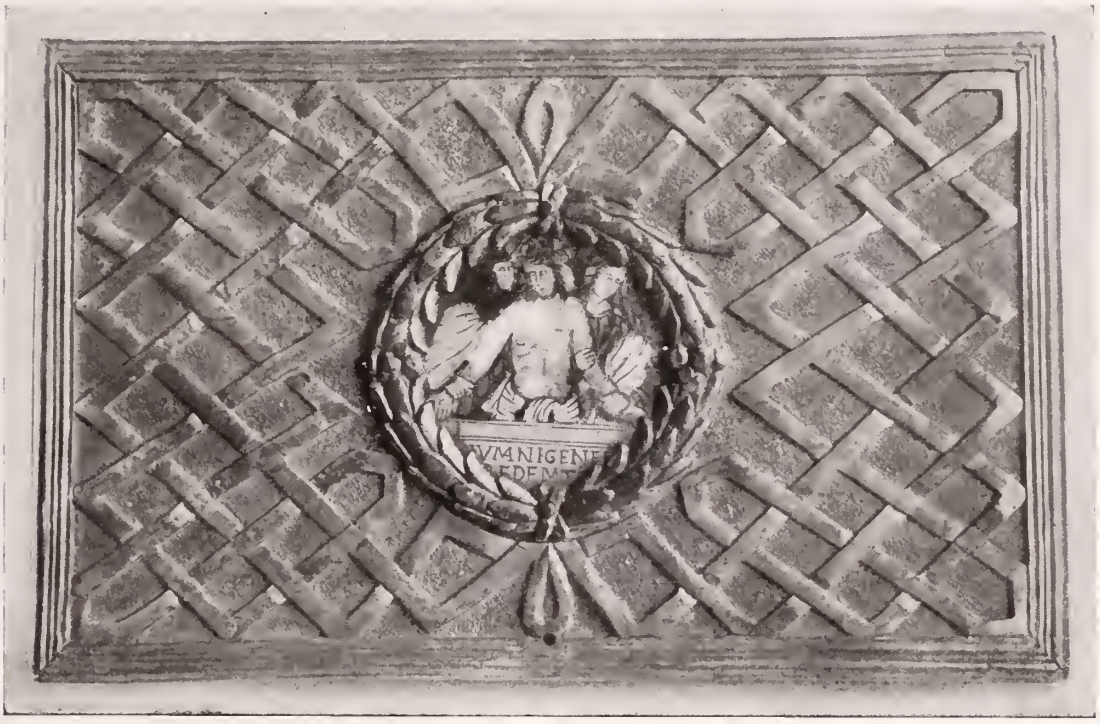


Fig. 368. — Cassettina metallica ornata di smalti (da Ardenno). - Milano, Museo Municipale.

popolata di figure, che il Piot aveva veduto nella raccolta inglese Hollingworth Magniac e che il Darcel ricordò come esposta nel 1862 nel Museo di South Kensington, presentante figure dal colorito pallido, ombrate di bruno su fondo rossastro, richiamando le tinte di certi vasi veneziani di vetro smaltato, s'era letta la indicazione JOANNE AMBROSIO DE LANDRIANO, benchè non fosse accertato che il nome fosse quello dell'artista o piuttosto, come dubitò W. Francks, quello del proprietario antico (3).

Nè sappiamo dell'opera artistica di un orafo, smaltatore e incisore di nielli

(1) Vi figurano la Vergine, due santi, la Pietà e San Martino segnati HOC OPVS F. F. V. D. PS·IO MARIA.

(2) Lo smalto del Museo di Cluny ascriveremmo alla scuola lombarda in via dubitativa, dato il suo stato di conservazione.

(3) E PIOT. *Les artistes milanais (Le cabinet de l'amateur* 1863, pag. 9 e segg.). Egli notò anche una corona con sette piccoli smalti traslucidi del 1517 proveniente dal Comasco che passò poi nella collezione Raifè, certamente la stessa che il Delaborde descrisse, recante la scritta HAEC OPERA FECIT FIERI COMVN COCCARXEN (di Corcano nel Comasco), ecc., 1517. (DELABORDE. *Notice des emaux bijoux et objets divers ecc. du Musée du Louvre.* Paris, 1857) — A. DARCEL. *Notice des emaux et de l'orfèvrerie*

Fig. 369-372. — Smalti della stessa cassettina.

famoso in Lombardia nel Rinascimento, Daniele Arcioni o Arzoni lodato dal contemporaneo Ambrogio Leone (1) e, dopo allora, da altri molti. La critica manca assolutamente di una base sicura — un'opera segnata o identificata da documenti espliciti — per precisare l'opera sua e quella di Jacobo da Trezzo, ricordati quali orafi eccellenti, col Caradosso, — del quale si vedrà fra poco ciò che ne pensiamo, — con troppo facili elogi da quanti son usi ripetere le vecchie frasi delle nostre storie artistiche regionali.

* * *

Dell'arte del vetro, per quanto essa offra rapporti di tecnica con lo smalto, parleremo a lungo nell'ultima parte della nostra opera — insieme ai prodotti degli altri rami minori — data la copia e l'importanza degli esemplari che ce ne rimangono.

Anche il niello trovò largo favore in Lombardia. Senza pretendere agli onori che,

Fig. 373. — Pace smaltata.
Brescia, Museo dell'arte cristiana.

Fig. 374. — Smalto.
Parigi, Museo di Cluny.

fra gli altri, il Cicognara tributò alla scuola lombarda (2) è certo che essa accolse e sfruttò ampiamente, a scopo di decorazione degli oggetti d'oreficeria, il niello. Il

(*Musée N. du Louvre*). A noi sembrò lombardo anche un piccolo dittico della collezione Trivulzio, attribuito alla scuola fiorentina, con le figure di San Cristoforo e la Vergine e a tergo i raggianti. È messo a oro su fondo smaltato azzurro. Così dicasi di alcuni altri smalti di minore importanza della stessa collezione: due tondi con l'*Adorazione* e la *Natività;* altri con San Gregorio e San Girolamo, uno smalto convesso a mo' di borchia con le figure della Vergine col Bambino.

(1) Il Piot (loc. cit.) lo richiamò all'onore ma senza riuscire a rintracciare nulla di suo. Gli furono attribuite piccole *paci* con Madonne a smalto della coll. Gateaux a Parigi e plachettine. Lo stesso dicasi, per altri, del Cicognara, *Memorie spettanti alla storia della calcografia*. Prato, 1831, pag. 103.

(2) Il Cicognara ricordò: « le iscrizioni su diversi nielli chiaramente dinotanti la loro appartenenza alle scuole venete e lombarde » e come « ad iscoprire i più antichi intagliatori tanto per le opere di niello come per quelle di rame ... dal Vasari, dal Lanzi e dagli storici di ogni età non si ricusa questo merito a Caradosso e a Daniele Arcioni milanesi ».

poco dispendio, l'applicazione facile ad accrescer leggiadria e varietà di toni indussero gli orafi e forse qualche miglior incisore da loro indipendente ad apprestare le piacevoli immagini a bianco e nero per ravvivare croci e calici, tabernacoli e *paci*, scatolette argentee, placche, piccoli oggetti profani.

Fig. 375. — Smalto.
Milano, Collez. Trivulzio.

Fig. 376-377. — Arte lombarda dell'inizio del sec. XVI.
Smalti nella base di un calice. - Firenze, Museo Nazionale.

Di pretto sapore lombardo sono le figurette niellate di giovani chiomati e di donzelle e i motti amorosi che adornano le posate della collezione Trivulzio (fig. Vol. I, pag. 250 e 251), due medaglioni con l'effigie e il nome di Beatrice d'Este dinnanzi alla Vergine conservati in quella raccolta e nel Museo Artistico Industriale milanese (fig. 378) (1), le medagliole a figure di santi in molti degli oggetti d'oreficeria sacra su ricordati o, sciolte, in qualche museo e in raccoltine private. I nielli di fabbrica lombarda sono riconoscibili — come è facile constatare dalle illustrazioni che possiamo offrirne per la prima volta — dalla loro durezza, dalla quasi assoluta mancanza di modellato dei piccoli personaggi rappresentati. Un forte segno nero racchiude le figure; il tratteggio delle pieghe è limitato a poche linee sommarie che sembran tagli, alla maniera degli intarsiatori; oppure le larghe macchie nere, a rappresentare le ombre, mancano di mezze tinte, così

Fig. 378. — Medaglione niellato con l'effige di Beatrice d'Este dinanzi alla Vergine.
Milano, Coll. Trivulzio.

(1) Beatrice d'Este vi si presenta di profilo, in orazione, coi capelli a tre treccioline ai lati delicatamente eseguiti, una fettuccia dinanzi alla fronte e una lunga coda dietro, alla solita moda lombarda. Il medaglione, montato in argento, reca scritto in caratteri che forman corpo col niello: BEATRIX SFORTIA ANGLA ESTENSIS DVCISSA MEDIOLANI.

che le figure presentano una apparenza legnosa, infantile. Un po' più di scioltezza nella tecnica è nel medaglione niellato con l'effigie della consorte di Lodovico il Moro: l'esecutore s'è studiato di imitare i pittori del suo tempo nel comporre l'insieme, nel dar movimento al fanciullo, nel muover le pieghe lunghe e profonde che sembrano ottenute a pennellate.

Fig. 379. — Pace di Rodengo. - Brescia, Museo dell'arte cristiana.

Qualche esemplare migliore un po' più tardo rivela già men spiccati caratteri locali. La mancanza di notizie e di dati storici sicuri o di confronto ci vieta di assegnare in modo definitivo alla scuola lombarda alcuni pochi esemplari assai più delicati e corretti dei precedenti. Fra questi è la *pace* del Museo dell'arte cristiana a Brescia proveniente dall'abazia di Rodengo (fig. 379). La forma è la preferita dall'arte lom-

barda dell' inizio del Cinquecento: due lesenette ornatissime racchiudenti la composisizione e sulle quali s' imposta la trabeazione dal ricco fregio sormontato dalla lunetta classica, intorno alla quale girano i delfini accoppiati, come nel tabernacolo di Rivolta d' Adda. Sulla base è il motto † PACEM · MEAM · DO · VOBIS. Il niello maggiore rappresenta la Deposizione: quello della lunetta l' Annunciazione. La finezza del lavoro e il luogo fecero pensare all'arte veneta. Ma la decorazione della lunetta, l' elaborato movimento delle pieghe delle figure, lo sforzo per dare espressione dolo-

Fig. 380. — *Pace* niellata di Lodovico il Moro, già nella collezione Cicognara. (Dal CICOGNARA, *Memorie spettanti alla storia della calcografia,* tav. VIII. *A*).

rosa ai visi atteggiati invece a smorfie hanno qualche riscontro piuttosto con l'arte milanese, sopratutto coi nielli che stiamo per esaminare.

Il Cicognara descrisse e riprodusse una *pace* allora di sua proprietà la cui appartenenza prima alla regione lombarda era provata e dallo stemma sforzesco fiancheggiato dalle iniziali L (Ludovicus) D (Dux) e dal ricordo del Cicognara d'aver veduto « un arredo consimile fra le ricche suppellettili della Certosa di Pavia » che più tardi andò smarrita (fig. 380). Anzi quello scrittore pensava potersi trattare della propria, arrivando a credere, per quanto dubitativamente, che potesse attribuirsi a

Fig. 381. — Prova di niello dalla *pace* di Lodovico il Moro. Vienna, Hofbiblioteck. (Influenza fiorentina).

Fig. 382 e 383 — *Paci* niellate, già della collezione Cicognara.
(Dal CICOGNARA, *Memorie spettanti alla storia della calcografia*, tav. VI e VIII).

Fig. 384. — *Pace* niellata.

Fig. 385.
Pace niellata con imprese sforzesche.

Già nella collezione Cicognara. (Dal CICOGNARA, *Memorie spettanti alla storia della calcografia*) (tavole VII e VIII. *B*).

Tavola XII. — Arte lombarda. Tabernacolo in argento dorato, a smalti. Parigi, Museo del Louvre.

Tavola XIII. — Pace in argento a figure a tutto rilievo, donata da Francesco II Sforza alla Cattedrale di Vigevano.

Caradosso che, nella scena del niello dell'Incoronazione della Madonna, si sarebbe attenuto a quella della Pace del San Giovanni di Firenze (1). Il niello maggiore, a mo' di quadro centinato, ci presenta il Presepe. Ora la forma della Pace che nelle sue linee architettoniche ripete, con lievi varianti, quelle comuni all'arte edilizia lombarda e specialmente le porte laterali del Duomo di Como, la maggiore composizione figurata che ricorda quelle di Ambrogio da Fossano, lo stemma e le iniziali del Moro entro il fregio niellato dell'architrave autorizzano sufficentemente l'ipotesi della paternità lombarda dell'oggetto appartenuto al Cicognara, anche se è poco attendibile che se ne debba fare autore il Caradosso il quale — lo vedremo fra poco — fu prevalentemente gioielliere e tutt'al più modellatore di plachette e di gingilli. Dei tre nielli di quella *pace* si conoscono prove frammentarie. La Hofbiblioteck di Vienna ne conserva di ciascuno un esemplare ricomposti secondo la disposizione originale (2). Ne diamo la riproduzione da una fotografia eseguita espressamente (fig. 381). L'artista ebbe certo sott'occhio esemplari fiorentini precedenti: la scena dell'Incoronazione della Vergine ha stretti rapporti col noto niello del Museo Nazionale di Firenze nella disposizione del gruppo superiore dell'Incoronazione e nelle stesse pieghe profonde, tormentate. L'artista lombardo conobbe verosimilmente non l'originale ma una prova di niello — ciò che rende anche più probabile la cosa — a giudicare dal fatto che aveva riprodotto nella *pace* la scena invertita.

Fig. 386. — Medaglione niellato in onore di Francesco I Sforza. Firenze, Museo Nazionale.

Analogie notevoli nelle forme generali con la *pace* descritta presentano altre due già della collezione del Cicognara che le riprodusse a tavole VI e VIII della sua opera. Nell'una è raffigurato, a niello, il Presepe (fig. 382), quale è concepito dall'arte lombarda della seconda metà del Quattrocento e, nella lunetta, la Pietà; nell'altra l'Adorazione dei Magi circondata da esuberanti decorazioni nella lunetta, nel fregio, nei pennacchi dell'arco centrale, nelle lesene, nel basamento (fig. 383): le figure a gruppi d'angeli atteggiati come quelli nell'altar maggiore della Certosa di Pavia e i fregi esuberanti richiamano già l'arte leziosa del Cinquecento. Anche il presepe (fig. 384) e il più tardo *Ecce homo* che ornavan le altre due paci della collezione Cicognara riprodotti alle tavole VII e VIII B dell'opera stessa — con volute laterali sporgenti dall'incorniciatura — non mancano di rapporti con l'arte lombarda. Anzi l'ultima di quelle *paci* (fig. 385) presenta nel basamento « le insegne sforzesche cioè il leone col pomo cotogno e il caduceo » preferito, fra le altre imprese,

(1) L. Cicognara. *Memorie spettanti alla storia della Calcografia.* Prato. Giachetti, 1831. La pace è riprodotta nella tavola VIII. A, dell'atlante in appendice all'opera stessa.

(2) Il Passavant, *Peitre graveur.* Vol. I, pag. 464 n.° 288, descrisse ampiamente l'oggetto aggiungendo notizie delle prove su carta e anche di una contraffazione invertita, ch'era presso Colnaghi a Londra nel 1850.

Fig. 387-394. — Nielli lombardi levati da croci. - Milano, proprietà del sig. Enrico Conti.

Fig. 395-397. — Nielli. - Milano, Collezione Trivulzio.

Fig. 398-400. — Borchie a niello. - Milano, Coll. Trivulzio.

Fig. 401-403. — Nielli levati da croci. - Milano, Museo Municipale.

da Lodovico. Un esemplare analogo si trovava nella collezione Spitzer (1). Ma le riproduzioni autografe, senza carattere, delle tavole del Cicognara non ci permettono di inoltrarci in un più covincente esame critico degli oggetti oggi dispersi e finiti, nella migliore delle ipotesi, nel mistero di qualche casa privata o di qualche lontana collezione. Le nostre ricerche per rintracciarle non hanno sortito effetto. Uno studio diretto ci fu possibile fare invece su diversi piccoli nielli rotondi levati da qualche croce e riprodotti dallo stesso Cicognara che noi ritrovammo a Milano stessa, presso un raccoglitore (2) che ci consente di riprodurli da gli originali, e che ci autorizza a riconoscervi caratteristiche lombarde (fig. 387-394). Pur senza arrivare certo all'eleganza squisita dei nielli di Peregrino e della scuola bolognese del tempo del Francia quei migliori esemplari di Lombardia si raccomandano per qualche delicatezza d'arte e di esecuzione. Delicatissimi sono anche i nielli con le figure di S. Pietro, S. Ambrogio, la Vergine col Bambino e S. Lorenzo nel globo della croce nella parrocchiale di Oggiono.

Nella collezione del principe Trivulzio e in qualche altra raccolta della regione lombarda non mancano modesti prodotti dell'arte del niello che si rivelano di fabbrica lombarda (3).

È probabile che a Milano si fabbricassero, nella bottega di un orafo, i tabernacoli, le ricche maestadi, le belle paci niellate e smaltate che i principi offrivan volontieri in dono e che le chiese presentavano all'ammirazione e al bacio fervoroso dei fedeli. Ricco di smalti e di decorazioni di sapore lombardo è, per esempio, l'elegantissimo tabernacolo in argento dorato (alto 37 centimetri) del Museo di Louvre che qui riproduciamo (tav. XII). La forma è ancor la stessa dei precedenti ma il coronamento è risolto in modo più affine alle consuetudini lombarde dello scorcio del XV secolo. L'esuberante oggetto d'oreficeria, che appartenne alla cappella dell'Ordine di Santo Spirito, è ideato come i portali composti da Agostino de Fonduti ne' suoi palazzi. I due putti nudi, un po' goffi e insaccati, seduti sulle volute della cimasa, le cornucopie di aggetto, i baccelli gonfi che stanno per aprirsi, le chimere che sporgon dalla base sono altrettanti motivi abusati dai decoratori lombardi. Non v'è il più piccolo spazio libero da decorazioni e le numerose figure a smalto degli Evangelisti, degli Apostoli, di Mosè e di Daniele, le allegorie sacre corrono lungo le lesene, girano intorno alla composizione centrale — il Calvario — ornano la parte posteriore del tabernacolo (4). La grande scena della Crocifissione nell'affastellamento delle figure,

(1) *La collection Spitzer*. Paris. Quantin, 1891. V. n. 130. Altre paci analoghe alle descritte vi son riprodotte come appartenenti all'arte veneta.

(2) L'orefice sig. Enrico Conti di Milano.

(3) Della collezione Trivulzio ricordiamo, oltre il tondo descritto con le figure di Beatrice d'Este dinnanzi alla Vergine (che figura anche nella collezione del Museo Municipale) una medaglia o borchia piatta col martirio di un santo, quattro nielli tondi con le figure di San Gerolamo, di Sant'Agostino, di Sant'Ambrogio, la *Flagellazione* e l'*Ecce homo*, un altro niello di forma quadra col Salvatore che esce dal sepolcro fra due angioli, altri con le figure rispettivamente di San Rocco, di San Pietro, di San Sebastiano, di Santa Barbara, altri colla Vergine e il Bambino, col battesimo di Gesù Cristo, un altro piccolo, con Sant'Andrea. E ancora le posate da tavola più volte ricordate, illustrate nel I Volume, e qualche oggetto minore.

(4) Ne diede un accurata descrizione, alla quale volontieri rimandiamo, il De Laborde, *Notice des emaux, bijoux et objets divers du Musée du Louvre*. Paris, 1857. n°. 164, che vi ricordò come « sur le bouton du revers sont ciselés en intailles les écus accolés de France et de Pologne, qui son les armoires du roi Henri III, entourés du collier de l'ordre et surmontés de la couronne royale ». Se questi stemmi non stanno a dimostrare un aggiunta posteriore (insieme al fregio della base che ha

nei visi larghi, nel castello turrito del fondo, nelle figure un po' tozze delle nicchiette e de' riquadri ricorda le pitture e molte miniature di Lombardia del Rinascimento.

L'arte lombarda era eminentemente attaccata ai proprii canoni. Non fa quindi meraviglia di trovare una pace a tabernacolo eseguita intorno al 1534 ripetere, con qualche sovrabbondanza di decorazioni appiccicate tutt'intorno, le vecchie forme. È la pace in argento in parte dorato, che, con molti altri oggetti d'oreficeria, il duca Francesco II Sforza donava in quell'anno alla Cattedrale di Vigevano (tav. XIII). Ma lo smalto (limitato al fondo verde grossolano e agli stemmetti) e il niello hanno ceduto il posto alle scene della Crocefissione e della Deposizione, a statuette, a busti tutti ad alto rilievo in argento: la scultura invade già il posto dell'oreficeria e accenna a quel trasmodar delle forme che inizia la decadenza.

Caradosso.

Se dovessimo credere alle lodi del Bellincioni, del Gaurico, di Sabba Castiglioni, di Ambrogio Leone, di Benvenuto Cellini e a quelle di molti scrittori moderni che le ripeterono, senza vagliarle, il più grande orefice di Lombardia e fra i maggiori d'Italia sarebbe stato Cristoforo Foppa detto il Caradosso. Si vuole che egli nascesse da Gio. Maffeo Foppa di Milano e da Fiora de Carminali Brambilla intorno al 1452 nel paese brianteo di Mondonico: ciò che spiegherebbe perchè qualche volta (anche in un documento del 3 febbraio 1495 che abbiam veduto) egli venga chiamato (con una sincope comune agli usi e alla fonetica lombarda d'allora) *Caradosso de Mondò;* benchè non manchi chi dubita che si tratti invece di due artisti diversi, anche per la frequenza del cognome Foppa — famiglia antichissima milanese, a dir vero — e del nome Caradosso (1). Altri avrebbero anzi trovato che i Caradosso orefici furon « parecchi » (2).

---

un carattere qualche po' diverso e più fiacco dei rimanenti) potrebbero eventualmente provare che altre corti si servivano di artisti lombardi. E si vide e si vedrà ancora — sopratutto per gli orefici — che il caso non era raro. Oggi l'oggetto porta il n.° 219. Cfr. J. J. Marquet de Vasselot. *Musée N. du Louvre. Catalogue sommaire de l'orfèvrerie, de l'émaillerie et des gemmes.* Paris. Braun 1914, che discorda qualche poco, nell'offrire le misure della larghezza del tabernacolo, dal De Laborde. Nel catalogo l'oggetto è ascritto genericamente all'arte italiana del XV-XVI secolo. Reminescenze lombarde posson rintracciarsi anche nel ciborio n.° 231 in argento niellato e dorato con otto nielli a figure d'angioli e otto apostoli a mezzo busto (sec. XVI), nella pace n.° 447 con la Pietà (sec. XVI) e in qualche altro oggetto minore dello stesso Museo.

(1) E. Piot. *Les artistes milanais* (in *Cabinet de l'amateur,* 1862-63, pag. 9 e segg.) — M. Caffi. (in *Arch. Storico Lomb.,* 1880, pag. 600 e segg.). — E. Müntz (in *Cronique des arts,* 13 Marzo 1880 e in *Gazette des Beaux arts,* 1883, t. I., pag. 421 e segg. 491 e segg.). — A. Bertolotti. *Artisti lombardi a Roma,* Vol. I, pag. 272 e segg. — E. Molinier. *Les plaquettes.* T. I, pag. 99 e segg., ecc. — Gaye, *Carteggio d'artisti.* I, pag. 285. — F. Malaguzzi Valeri. *Artisti lombardi a Roma nel Rinascimento* (in *Repertorium für Kunstw,* 1902). — Id. *Note sulla scoltura lombarda del Rinascimento. Il Fusina e il Caradosso* (in *Rassegna d' arte.* Novembre 1905). — A. Venturi (in *Arch. St. dell'arte* I, 1888, pag. 112 e in *Storia dell'arte* Vol. VI, pag. 928 e segg.)

(2) E. Motta (in *Arch. St. Lomb.* 1904, pag. 179), che prometteva scrivere, con nuovi ducumenti, sul Caradosso, e ci ripeteva, recentemente avvertito da noi delle nostre ricerche, la promessa. Il nostro studio — che più che sui documenti si basa sull'esame delle opere — non può quindi tener conto che del materiale storico a tutt'oggi pubblicato e fatte le debite riserve che i documenti che qui richiamiamo appartengano veramente a un solo e medesimo artista: riserve che appunto nuove sorprese di documenti non comunicatici potrebbero autorizzare.

Quegli avrebbe appresa l'arte dal padre, Maffeo — o Giovanni Maffeo — da Foppa, orefice alla corte di Galeazzo Maria pel quale aveva eseguito, fra l'altro, una *maestade d'argento* (1).

Se dovessimo accettare le conclusioni di A. Venturi l'orefice avrebbe iniziato la sua carriera artistica a Roma dove, a partire del 1477, avrebbe eseguito per la chiesa di San Pietro in Vincoli le due portelle in bronzo che chiudono il reliquiario delle catene di San Pietro. Ma l'attribuzione, non confortata da nessun documento o notizia, sia pur di tradizione, si basa unicamente su qualche lontana somiglianza fra quei bassorilievi (specialmente additata dalla presenza, in una scena, di due tondi con busti analoghi ai lombardi) e il noto stipo bronzeo dato al Caradosso nonchè gli encarpi in San Satiro a Milano che si ritenevan del nostro. Ma, indipendentemente dal fatto che par strano che a un artista lombardo venticinquenne, ancora ignoto, si affidasse, a Roma, un'opera importante alla quale son legati da vicino i nomi di Sisto IV e del cardinal Giulio della Rovere, a non accettare la bella paternità proposta valgono i documenti scoperti dal Biscaro che — come si vide nel precedente volume — vogliono autore delle decorazioni a rilievo in San Satiro, compresi i riquadri *a testonis* e *a pueris*, il « padovano » Agostino de Fondutis, che li eseguì nel 1483. Di conseguenza cade anche l'attribuzione al Caradosso di due bassorilievi del Victoria and Albert Museum e del Louvre con scene che da quei bronzi romani derivano (2). In questi nulla ricorda direttamente la caratteristica arte lombarda di quel periodo: non gli aggruppamenti delle figure, non la tecnica con quelle molli, interminabili, monotone pieghe de' panni così diverse da quelle costantemente usate dai lombardi, dure, spezzate sì che i panni sembran bagnati e appiccicati alle membra. È inconcepibile che il giovane artista, cresciuto alla scuola lombarda, presso il padre artista, si spogliasse ad un tratto della maniera già appresa, per erudirsi subito « delle antiche forme ». Verosimilmente il giovane artista non si allontanò invece per un pezzo dal ducato di Milano e lavorò col padre. È ricordo di lui il 29 Gennaio 1480 per certe argenterie di Roberto da Sanseverino che il duca acquistò, nel 1488 per una assenza che lo indusse a passar per Firenze (3), nel 1490 per ricerche di gioie pel duca che — riconosciutone probabilmente l'acume pratico nel concluder acquisti e cambi vantaggiosi — lo inviò a Venezia — dov'è presente anche due anni dopo — nel 1493 a Ferrara a portar rubini e diamanti, nel 1495 a Firenze a farvi incetta di gioie e di anticaglie per Lodovico il Moro al quale inviava un interessante inventario degli oggetti preziosi di Piero de' Medici, a Parma dove, *seguendo la professione sua de cercare cose antique et bone de sculptura o metallo* s'era procurato *una statua molto bella*. Nel giugno dell'anno stesso era di ritorno a Milano, dove subito si interessava a certe gioie del suo signore. Nel dicembre lavorava per questi intorno a *uno gorzarino* di disegno *molto fantastico fato a diverse eme*. L'iniziale del Moro aveva evidentemente

(1) Arch. di Stato. Autografi. *Orefici* e *Artisti diversi*. La presenza di altri documenti relativi a un *Caradosso del Mondo* (p. es. una lettera 7 Ottobre 1496, per ottenere il conseguimento di un credito, in Arch. di Stato, *Famiglie — Mondo*) sembrerebbe confermare l'esistenza di più persone con quel nome, a meno che il Mondò (da Mondonico) si sia trasformato, con la libertà propria di quei tempi in fatto di nomi, in *Del Mondo*.

(2) A. Venturi. *Le primizie di Caradosso a Roma (L'Arte,* 1903) che ripetè, con le stesse parole, l'attribuzione a Caradosso dei diversi bronzi nella citata *Storia dell'arte*. VI.

(3) Gaye, op. cit. I, pag. 285. Lettera di Luigi Lotti di Barberino a Lorenzo il Magnifico.

offerto all' artista ingegnoso il motivo della decorazione. Nel settembre del 1496 era a Piacenza, nel 1497 forse ancora a Venezia per certo diamante del valore di 14 mila ducati (1). Il 21 febbraio 1495, da Viterbo scriveva al Moro *ogi mi parto per Roma* (2). Nel luglio del 1505 era di nuovo a Milano, da dove lo scultore Gian Cristoforo Romano scriveva a Isabella d' Este d' essersi trovato, in casa di Monsignor della Torre gentiluomo e poeta, *a desinare con Caradosso homo singularissimo* che poi gli aveva mostrato molte cose belle fra cui *un vaso di grande e bella forma composto di 49 pezzi di cristallo legati in argento dorato e smaltato e intagliato* a mo' di rinfrescatoio da vino e, poco tempo dopo, *el più bel calamaro che sia a l' età nostra* (3), forse lo stesso che figurò nell'inventario del minorenne Francesco Foppa indicato come *uno calamaro d'argento desfatto con uno torrino lavorato a relevo a triumpho* (4) e che potrebbe anche esser tutt' uno con quello accuratamente descritto da Ambrogio Leone (5).

A Roma la presenza continuata dell' artista vien documentata, a partire del 1508, nei conti dell'amministrazione papale, nel 1509 per la compartecipazione nella società degli orafi. Nel 1510 visitò Loreto. Il 3 settembre 1512 il principe Gonzaga scriveva alla madre Isabella a Mantova che Caradosso avrebbe riprodotto volontieri per lui e per la marchesana il gruppo del Laocoonte: la cui scoperta nel 1506 presso le terme di Tito aveva provocato tale curiosità in Italia che numerosi artisti correvano ad ammirarlo e a riprodurlo. Caradosso ne avrebbe fatta una riproduzione *in uno tondo de mezo relevo per portar in un capello.* E poco prima egli aveva eseguito un altro fermaglio pel berretto del Tibaldeo con le figurette di Ercole e di Anteo (6). Ancora a Roma nel 1522 eseguiva un' *impresa* in una plachetta pel duca di Mantova che aveva scelto a intermediario Baldassarre Castiglione, nel 1524 una medaglia pei Gonzaga (7). Con la corte dei Gonzaga le sue relazioni furon lunghe e fruttuose; ma a noi non giova richiamarle quì. L'ultima opera sua — che la morte lasciò interrotta — era stata un tabernacolo d'argento commessogli nel 1524 per l' Ospedale del Salvatore e pel quale la celebre Vannozza Borgia aveva destinato anche i proprii gioielli (8). *L'eccellente et celebre argentiere*, come assicura il contratto, presentò il disegno e il modello ottenendone promessa di 1120 ducati a lavoro finito entro tre anni. Il tabernacolo così incompiuto sarebbe poi caduto nelle mani delle soldatesche di Carlo V in occasione del sacco di Roma (9). Il suo testamento reca la data del 6 dicembre 1526 e l'artista morì l' anno dopo. Lasciò beni (nel 1516 aveva anche acquistato un terreno presso San Biagio della Pagnotta) e un nipote, suo erede, Lucio Caradosso Foppa di Nicolò.

In conclusione — se se ne eccettua l' aver preso parte nel 1490 e nel 1503

(1) I documenti da noi rintracciati pubblicammo nel *Repertorium f. K.* del 1902.

(2) Piot, op. cit.

(3) A. Venturi. *Arch. St. dell'Arte,* 1888, pag. 112-113.

(4) E. Müntz. *L'orfèvrerie romaine de la Renaissance* (in *Gazette des beaux arts*, 1883, n. 311-312 e in *Revue Numismatique,* 1884. Paris).

(5) Ambrosii Leoni Nolani. *De nobilitate rerum*, dialogus, 1525.

(6) A. Bertolotti. *Le arti minori alla corte di Mantova* (in *Arch. St. Lomb.,* 1888, pag. 495 e segg.).

(7) Bertolotti, op. cit.

(8) P. Fedele. (in *Arch. della R. Soc. Romana di St. Patria.* Vol. XXVIII, 1905, pag. 451-477).

(9) C. v. Fabriczy (in *Repertorium für Kunstw.* 1908).

a discussioni teoriche intorno al quesito dell'erezione del tiburio del Duomo di Milano e ammesso che i documenti relativi si riferiscano alla stessa persona — il Caradosso dai documenti del suo tempo appare esclusivamente quale nel suo stesso testamento egli si dichiara: gioielliere e orefice. Gioielliere sopratutto. A Milano, per la corte, si occupa incessantemente *per comprare diamanti*, viaggia più e più volte per prendere e portar *rubini et diamanti che l'ha comprato*, a Firenze cerca di accappararsi le preziosità dei Medici, fa incetta di gioie. *Caradosso de Mondò* — gli scrive là il Duca — *attenderai a trovare qualche cosa bella:* e l'artista lo assicura che andrà *a vedere molte gioie grosse*. A Roma non mutaron molto le sue occupazioni. Nei libri della contabilità pontificia egli è ricordato per incastonature di pietre preziose negli arredi sacri, per aver decorato reliquie, tutt'al più per qualche catena con gioielli, per qualche fermaglio.

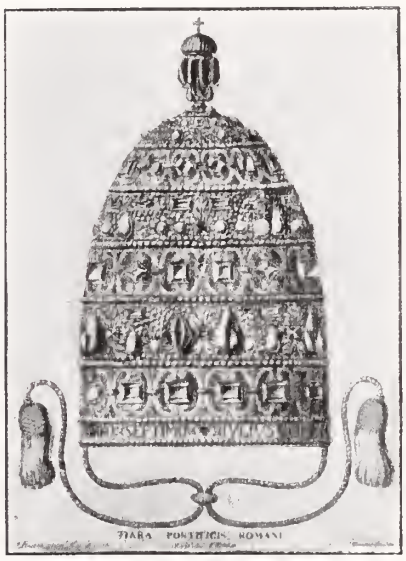


Fig. 404. — Caradosso. La tiara di Giulio II (da un disegno del British Museum).

Del famoso triregno di Giulio II eseguito dal Caradosso nel 1509-1510, ricoperto di innumeri pietre preziose, c'è rimasto, con la descrizione, un disegno a colori (fig. 404) nel British Museum (1). Le molteplici zone di pietre — smeraldi, zaffiri, rubini, diamanti, perle grosse — eran divisi da giri di perle. I fondi erano seminati di perline messi a oro. Ma, meno che poche foglie seghettate, una grande e una piccola alternativamente poste, isolate fra loro, di poco piacevole effetto, manca nel triregno una decorazione che possa dirsi ispirata a senso d'arte vero e proprio. Quelle tre file di rudimentali ornamenti a C addossati e quel coronamento a baccelli sormontati da una calotta non parlano certo in favore del buon gusto di chi immaginò il famoso oggetto. E poichè gli storici ci parlan pure, con alte lodi, di qualche oggetto bellamente composto e ornato da Caradosso e cantan le meraviglie del calamaio da lui ornato di bassorilievi con scene tolte all'antichità classica parrebbe autorizzato il dubbio di qualcuno che due artisti di quel nome abbiano lavorato in Lombardia e fuori,

(1) A. Ferrajoli. *Il triregno di Giulio II eseguito e descritto dal Caradosso* (in *Atti e Memorie della R. Accademia di S. Luca*. Annuario 1912. Roma, pag. 82). Un'altra famosa opera di Caradosso, un fermaglio per Giulio II, fu descritta da Teseo Ambrosio « ex comitibus albonensis » morto a Pavia nel 1540 nell'*Introductio in chaldaicam linguam, syriacam atque armenicam* etc. Si componeva di un enorme diamante di forma piramidale incastonato fra lamine d'oro e d'argento in cui spiccavano le effigie dei quattro dottori della chiesa. Il pontefice l'usava per fermare la pianeta sul petto quando celebrava la messa. Parlando della ricca tiara, quel volonteroso scrittore la paragonava, pel lucicchio straordinario delle sue innumeri pietre preziose, alla volta celeste; e ricordava ancora come Caradosso amasse colare in bronzo belle figure nude ispirate dall'antico, fra cui un Cupido nudo con la sua faretra che i tecnici d'allora dichiararon superiore agli antichi. Cfr. Piot, op. cit. il quale offre particolari sulla distruzione delle oreficerie apprestate da Caradosso e dal Cellini per la corte pontificia, che andaron fuse, con altre molte, alla zecca, quando, in seguito al trattato di Campoformio nel 1797, si dovettero pagare le contribuzioni di guerra. Sulla tiara di Giulio II cfr. anche Pio Naldi nel suo *Trattato delle gemme* (1791).

allora: gioielliere l'uno, orefice e fine artista l'altro. Ma i contemporanei non accennano a tale duplicità. Se i documenti che abbiam ricordato possono, in via d'ipotesi, attribuirsi a due Caradosso al servizio delle corti di Milano e di Roma, le esplicite lodi del Bellincioni, di Sabba Castiglione, di Benvenuto Cellini son rivolte a un solo artista, gioielliere e orafo insieme:

Sì ben non lega al ramo la natura
Un pomo o Primavera all'erba i fiori
Como di man di Caradosso fuori
Legate escon le gioie a chi misura

cantava il poeta di corte. Il Castiglione fu più esplicito. « Il mio Caradosso oltre la cognition grande delle gioie, in lavoro di metallo in oro et in argento o di tutto o di basso rilievo, all'età nostra è stato senza paro, come si può vedere nella città di Milano per uno suo calimaro d'argento di basso rilievo, fatica d'anni ventisei, ma certo divina ». E il Cellini, che lo conobbe vecchio a Roma e con lui lavorò intorno a medaglie e ad anelli a gara, pur dicendolo tardo a produrre lo chiamò « eccellentissimo uomo che lavorava di medagliette cesellate fatte su piastre e molte altre cose; fece alcuna Pace lavorata di mezzo rilievo e certi Christi di un palmo, fatti di piastre sottilissime d'oro ». E Francesco d'Olanda, nel suo trattato (1549) ricordò *Caradosso incisore in argento* fra i più celebri incisori di medaglie de' suoi tempi insieme a Valerio da Vicenza, al Cellini, al Moderno (1). Ciò che toglie anche il sospetto che nel plachettista che si nasconde sotto il nome di *Moderno* possa celarsi il nostro. La leggenda di un Caradosso scultore de' bassorilievi di San Satiro nacque più tardi, provocata da un'asserzione del Lomazzo che sicuri documenti hanno valso recentemente, come s'è visto, a riconoscere errata (2). Per questo convien togliere a Caradosso, oltre i bronzi di San Pietro in Vincoli e le loro derivazioni, anche i noti stipetti in bronzo conservati, in esemplari più o men diligenti di esecuzione, in raccolte pubbliche, i quali presentano sul lato principale centauri reggenti ninfe e corone di lauro da cui, qualche volta, escon teste classiche affini a quelle del fregio di San Satiro e, dagli altri lati, meduse, putti e fregi a palmette. E poichè nessuna delle medaglie che l'Heiss e l'Armand attribuirono all'artista presenta il suo nome o rapporti sicuri con opere accertate, a noi conviene riprendere lo studio delle presunte opere dell'orafo famoso con quelle prudenti riserve che trent'anni fa indussero il Molinier — disposto tuttavia, in omaggio alla tradizione, ad assegnargli la *Deposizione* e i fregi di San Satiro e diverse plachette che se ne discostano non poco, ammettendo così due maniere artistiche del nostro — a confessare che « le Caradosso des medailles et des plaquettes ne ressemble guère au Caradosso des monnaies, et le Caradosso sculpteur est ancore tres difficile a rattacher au monnayer et a l'orfévre » (3).

Nessuna opera sicura, — è questa l'amara conclusione e il nostro punto di partenza nello stesso tempo — ci è rimasta che valga, coi confronti, a farcene riconoscere altre. Il tenue filo d'Arianna per rintracciare, nel dedalo dei piccoli bronzi del Rinascimento (che volgarizzaron spesso le opere in argento e in oro più famose e oggi perdute) se non un'opera sicura di Caradosso — chè la materia preziosa di cui egli si valse

(1) E. Molinier. *Les plaquettes* cit., pag. 114.
(2) Cfr. Biscaro in *Arch. St. Lomb.*, 1910 e Vol. II, cap. I della presente opera.
(3) E. Molinier. *Les plaquettes*. T. I, pag. 100-101.

congiurò alla conservazione — almeno qualche sincrona imitazione è offerto dal prezioso e poco noto scritto del medico nolano Ambrogio Leone *De nobilitate rerum* pubblicato in Venezia nel 1525 « in ottavo » (1). Fra le cose più rare del suo tempo egli annoverava il calamaio in argento eseguito dal Caradosso, offrendone una descrizione che solo in qualche punto s' indugia in particolari che possono autorizzarci a un' indagine proficua. Il famoso calamaio presentava evidentemente la forma di una cassettina a facce rettangolari, almeno nei due lati principali, con le scene del rapimento di Ganimede, della lotta dei Centauri coi Lapiti, di Ercole lottante con Caco e col leone Nemeo. Solamente le ultime due scene son descritte con qualche diligenza. Il gruppo di Ercole col ladrone dell'Aventino mostrava con vivacità l'aspra lotta. L'eroe, sollevato l'avversario, facendo forza con un ginocchio contro lo stomaco di lui, lo strozzava con la mano libera. Nella scena dell'uccisione del leone di Nemea si vedeva di nuovo l'eroe strozzare con raro vigore la belva della quale era reso con abilità l'estremo dolore. Ma lo storico non ci descrive gli atteggiamenti dell'uno e dell'altra e solo aggiunge che di quelle scene *plurimae sulphureae tabellae fusae sunt quibus*

Fig. 405. — Dal Calamaio di Caradosso (?)
Plachetta col ratto di Ganimede.

Fig. 406. — Dal calamaio di Caradosso (?)
Plachetta col combattimento
dei Centauri coi Lapiti.

Parigi, Collezione Dreyfus.

per totam Italiam opus summa cum admiratione spectatum est. E se il famoso calamaio, pel quale era stata offerta una somma grandissima, è lo stesso che figura nell' inventario degli oggetti di Francesco, figlio di Gio. Battista di Lucio Foppa (31 gennaio 1586) come pensa il Molinier, possiamo anche apprendere che in esso figuravano quattro lati maggiori, di cui uno mobile — *una portina d'argento con una forza de Ercule lavorata de relevo* — e un coperchio a *torrino lavorato de relevo a triompho.* E l' inventario ricordava ancora — non si capisce bene se per lo stesso o per un secondo calamaio — *quattro piastre lavorate (de relevo) a figure* oltre la *portina ..... et tre altre piastrine piccole lavorate con sopra le Forze de Hercule e tutte sono parte de esso calamaro* (2). Nessuna raccolta conserva l' oggetto originale o parte di esso perchè quasi sicuramente andò rifuso. L'affermazione di A. Venturi che il calamaio

(1) Il Piot, op. cit. e il Molinier op. cit. avevano già riportato brani dello scritto del Leone riferentisi a Caradosso.

(2) E. Müntz. *L'atelier monetaire de Rome*, pag. 24-25. — Molinier, op. cit.

caradossesco « ora si conserva nella collezione Dreyfus a Parigi » (1) non è esatta. In quella, come in altre collezioni, si conservano soltanto plachette in bronzo con le scene del rapimento di Ganimede e della lotta dei Centauri coi Lapiti — ricordate, non descritte, da Ambrogio Leone — che potrebbero (è una semplice ipotesi) riprodurre quelle modellate dal Caradosso (fig. 405-408).

Nessun ricordo invece d'aver appartenuto a quella o ad altre opere d'arte dell'orafo lombardo conforta l'attribuzione a lui delle plachette che il Molinier — evidentemente per presupposte somiglianze stilistiche — descrisse. Riproducon Sileno battuto dalle baccanti (n.° 151) (2), una scena marittima (n.° 153), la Forza, la Scienza e la Giustizia (n.° 154), un trionfatore (n.° 155) (3). Ne' il richiamo al rovescio della medaglia di Bramante, a proposito della plachetta n.° 154, dovrebbe aver molto fondamento poichè nulla prova che quell'esemplare commemorativo delle glorie romane del magno architetto appartenga all'orafo lombardo. In tutti quei piccoli bronzi la vigoria, la scioltezza nei raggruppamenti delle figure, la rotondità delle forme plastiche non richiaman certo le caratteristiche lombarde. Se realmente dovessero ritenersi del periodo romano del Caradosso dovremmo concludere ch'egli s'era sciolto da gli impacci dell'arte del suo luogo d'origine o che le traduzioni in bronzo alterarono il carattere degli originali. Lo stesso può dirsi d'altre plachette che nella ricca collezione Dreyfus e altrove vengon date al nostro: una scena d'un combattimento, un tondo con una figura di donna (la Maddalena col vaso degli unguenti?), tre figure muliebri allegoriche, un pomo da spada con figurette di centauri che ricordano quelle delle note cassettine bronzee sin qui attribuite a Caradosso.

Fig. 407. Plachetta lombarda del sec. XV. Brescia, Museo dell' arte cristiana.

Fig. 408. — Da Caradosso. (?) Plachetta con Sileno e le baccanti. Parigi, Coll. Deyfrus.

Con qualche speranza di avvicinarci a prodotti affini all'arte del maestro di grido ci convien dunque esaminare i piccoli bronzi con soggetti a lui cari.

La scena del combattimento dei Centauri coi Lapiti ci presenta l'aggrovigliamento dei corpi umani e dei cavalli con rara virtuosità tecnica: nel fondo s'erge un edificio classico a colonne ideato con bella varietà. Caratteri affini autorizzano l'attribuzione a Caradosso del bronzetto col Sileno battuto dalle baccanti ch'è nella collezione Dreyfus (fig. 408) in cui ritornano il movimento dei panni agitati dalla furia della lotta, l'agglomeramento esagerato delle figure, la forma dei cavalli dalle ampie coscie, che in parte son anche nella scena

(1) A. Venturi (in *Arch. Storico dell'Arte*, 1888, pag. 112-113).

(2) Riprodotta, con le successive che ricordiamo, nell'opera *La collection de M. Gustave Dreyfus par* P. Vitry, J. Guiffrey, G. Migeon (in *Les Arts*. Paris, 1908).

(3) Molinier, op. cit. — Bode e Tschudi. *K. Museen zu Berlin. Beschreibung der Bildw. der Chr. Epoche*. Berlin. Spemann. 1888.

del ratto di Ganimede — altro soggetto trattato dal nostro — della collezione Dreyfus (fig. 405). La presenza della scena del combattimento dei Centauri e dei Lapiti in un bassorilievo sulla porta degli Stanga in Cremona ch'è del 1490, ideato nell'identico modo della plachetta, ci prova che l'originale del maestro lombardo era conosciuto, nella regione, fra gli artisti.

Le scene *delle forze d'Ercole* a bassorilievo ornavano pure il calamaio e Ambrogio Leone ci assicura che ne furon ricavate numerose riproduzioni. Fra le plachette italiane ritenute di scultori dell'alta Italia il soggetto di Ercole e Anteo ritorna frequente e si ripete nelle sculture decorative degli edifici. Plachette attribuite al Mo-

Fig. 409-411. — Il gruppo di Ercole e Anteo in incisioni di Mantegna, del Robetta e di Gio. Antonio da Brescia.

derno, a Ulocrino (fig. 415-418) se ne ornano di preferenza perchè permetteva di mostrare virtuosità d'esecuzione nel modellato dei corpi nudi e vivacità di atteggiamenti. Fra le sculture lombarde il motivo figura già nel basamento che l'Amadeo scolpì sulla facciata della cappella Colleoni a Bergamo (1475) anteriore all'esecuzione del famoso calamaio, nel portale al sommo dello scalone nel palazzo comunale di Cremona, nel basamento d'una colonna della porta Stanga del Louvre, nella porta « della Rana » del Duomo di Como, in una colonnetta del monumento di Plinio il giovane nel Duomo stesso (1498) e altrove. Ma nessuna di tante riproduzioni corrisponde esattamente alla descrizione del gruppo caradossesco. Le stampe del Mantegna con quel soggetto (cui si aggiunsero quelle del Robetta di Gio. Antonio da Brescia) eran sufficienti per renderlo popolare fra gli artisti (fig. 409-411) (1). La scena della lotta di

(1) Le riproduzioni libere dell'Amadeo a Bergamo e altrove, con quegli atteggiamenti atletici e quelle gambe aperte e tese di Anteo rivelan piuttosto un impulso personale che una derivazione da plachette, nonostante qualche relazione con una ritenuta del Moderno. Il Molinier notò i rapporti che passano fra due plachette firmate del Moderno (Ercole contemplante Anteo morto ed Ercole e Gerione: n.i 204 e 195 del Molinier) e due bassorilievi della porta « della Rana » (1507) nella quale altre scene ricordan stampe del Mantegna, bronzetti del Melioli e del Moderno; fra certe figure dall'antico nella fronte della Certosa di Pavia e medaglie del Boldù e di Cristoforo di Geremia; fra le figure di Meleagro, fra scene di combattimenti nella porta Stanga, nella porta « della Rana », e nella Certosa

Ercole col leone di Nemea ritorna in una plachetta ornatissima a forma ovale allungata della collezione Dreyfus alla quale fa riscontro un'altra analoga con la scena del Centauro Nesso che rapisce Dejanira: in due piccoli tondi sopra e sotto son raffigurati, nella prima plachetta, il giudizio di Salomone ed Ercole e Acheloo e nella seconda una Vittoria assisa ed Ercole vestito della pelle del leone Nemeo (fig. 412-413). Son esse attribuite al Moderno. Ma qualche somiglianza fra l'atteggiamento del centauro, con quella lunga linea del dorso ondulato, fra le zampe anteriori, una delle quali troppo spinta in avanti con lo zoccolo e analoghe nella plachetta su descritta copiata, a quanto pare, dal calamaio caradossesco e, per di più, il carattere fastoso, decorativo delle due plachette ovali del signor Dreyfus ch'ebbero certo un compito pratico — come tutte le cose di Caradosso — e d'altra parte il vigore naturalistico del gruppo d'Ercole col leone quale lo notò l'antico scrittore, possono autorizzare l'ipotesi che appartengano piuttosto all'orafo lombardo; tanto più che il Moderno, altra volta, rappresentò la figura di Ercole col leone, in piedi, con minor vigoria e piuttosto con maggior bellezza plastica, non curvo nello sforzo supremo della lotta immane. Più tardi altri — forse il Riccio (Molinier n. 229 e variante nel Museo Civico di Brescia n. 47 (fig. 421) — riprodusse la bella scena del ratto di Dejanira in una medaglia, con tutti i particolari, compresi i tre ciottoli in terra, ma impesantendo le svelte figure, schiacciando la testa del centauro, senza avvertire sopra tutto che l'ampio velo che la Ninfa atterrita lascia sfuggire si prestava a inquadrare il bassorilievo in uno spazio appunto quadro — come nell'originale — non in una medaglia.

Fig. 412. - Caradosso (?) Plachetta attribuita al Moderno. Parigi, Coll. Dreyfus.

Fig. 413. - Caradosso (?) Plachetta attribuita al Moderno. Parigi. Coll. Dreyfus.

Caradosso aveva riprodotto — s'è visto — anche un gruppo del Laocoonte in una plachetta d'oro. Nel Museo di Berlino una placca tonda con un soggetto analogo fu creduta dal Molinier una riproduzione in bronzo di quella caradossesca. Ma il Bode e lo Tchudi lo esclusero perchè il gruppo che v'è rappresentato troppo si allontanerebbe dall'originale antico. Le varianti potrebbero tuttavia esser state introdotte da chi eseguì il bronzo, che indubbiamente vuol ricordare — checchè i due redattori del catalogo berlinese e A. Venturi ne pensino — il gruppo del Lao-

e bronzi attribuiti al Melioli (n.i 113-115 del Molinier); fra la scena del *trionfo d'amore* nella porta Stanga e una plachetta anonima. E la enumerazione dei rapporti potrebbe facilmente continuare, non limitata alle plachette, per indurre a concludere che i decoratori lombardi presero dove trovarono (persin dalle monete consolari più comuni ma dando un'impronta nuova alle loro riproduzioni (fig. 414) i motivi che svolsero con libertà e disseminarono — spesso con poco discernimento — sulle fronti degli edifici civili e religiosi.

Fig. 414. — Particolare decorativo della tomba Della Torre in S. Maria delle Grazie a Milano (Da una moneta consolare).

coonte (4). Nel medagliere Estense a Modena si conserva una replica del bronzo di Berlino.

V'è nella ricca collezione di plachette del Museo berlinese un bronzetto rettangolare, con una vivacissima flagellazione di Cristo. La figura del Redentore legato alla colonna ripete con nerbo e sicurezza la principale del gruppo di Laocoonte così da autorizzare il sospetto che, meglio della precedente, appartenga al Caradosso o all'arte de' suoi (fig. 422). Il Molinier ricordò bensì un altro esemplare uguale segnato OP · MODERNI ma la preziosa indicazione che pur vi si legge C A potrebbe alludere a Caradosso, dal quale il Moderno, grande volgarizzatore di soggetti altrui, potrebbe a sua volta aver tolto il soggetto ricordando, col suo nome, la fonte. Quella Flagellazione ebbe voga e trovò più tardi imitatori più o meno liberi fino a essere introdotta in una serie di scene della *Via Crucis* (2). Il bronzo di Berlino della *Flagellazione* mostra una libertà di forme e una sicurezza di modellato dei nudi di fronte ai bronzetti caradosseschi precedenti che si spiegherebbe

Fig. 415-417. — Ulocrino. Il gruppo di Ercole con Anteo. - Coll. Dreyfus.

(1) A. VENTURI. *Il gruppo del Laocoonte e Raffaello* (in *Arch. Storico dell'Arte*. A. II, fasc. III-IV), dove son ricordate altre riproduzioni libere o dopo il restauro del gruppo. Ma il bronzo di Berlino, ivi riprodotto, ripete così esattamente il gruppo originale negli atteggiamenti delle tre figure nonostante che le due laterali siano alte come la centrale (a differenza del marmo) che non ci lascian dubbio trattarsi proprio di una imitazione dal Laocoonte romano.

(2) Il Molinier, trovando che varie repliche di una plachetta (n. 161) dell'artista che si nasconde sotto il nome del Moderno, ma che non può essere il Caradosso (cfr. Molinier op. cit. pag. 114), portano, col nome Moderno, le sigle C C dubita che alludano al Camelio (interpretandole *Cognomine Camelis,* forma a dir vero inusitata). Perchè non potrebbero esse indicare *Moderno* (sic) *Caradosum copiavit ?*

pensando che è posteriore al 1506 e appartenente al periodo romano. E poichè la mancanza di un'opera sicura dell'artista lombardo ci obbliga a ricorrere alle ipotesi potremmo emetterne altre. Tenuto conto del fatto che le plachette per le quali la paternità caradossesca sembra quasi autorizzata mostrano una sicurezza, quasi una nervosità nel modellato e un'audacia di non sempre ben composti atteggiamenti

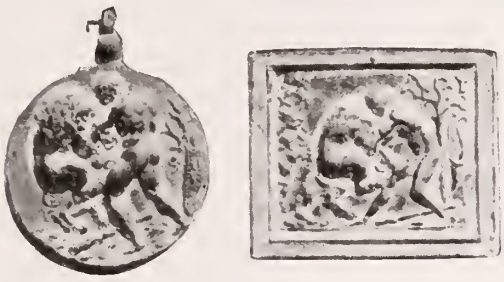


Fig. 418-419. — Il gruppo di Ercole col leone Nemeo.
Coll. già Guidi di Faenza.

Fig. 420-421. — Plachetta e medaglia col ratto di Dejanira.
Museo di Brescia e Coll. già Guidi di Faenza.

proprii all'arte lombarda che invano si cercherebbero nelle plachette firmate dal Moderno — che amò ripetere figure nude lunghe, muscolose, troppo stilizzate — o in quelle di Ulocrino, (fig. 415-417) — che tuttavia meglio del precedente artista si avvicina al nostro lombardo, — noi potremmo ascriverne a costui qualche altra, benchè senza sussidio di ricordi scritti. Tali: il bronzo col *trionfo di Nettuno e Afrodite* del Museo di Berlino (n. 839) ritenuto di scuola padovana ma affine ai precedenti (fig. 423) e che ha gruppi di figure che ritornano nelle terrecotte cremonesi; il tondo con un trionfatore (n.° 859) attribuito infatti al Caradosso (fig. 424) nel Museo di Berlino (mentre i

Fig. 422. — Caradosso (?)
La Flagellazione.
Berlino, Museo.

Fig. 423.
Caradosso (?). Bronzo col trionfo di Afrodite.
Berlino, Museo.

n.i 857-858 mostran forme artistiche differenti); il *San Sebastiano* (n. 757) nella collezione stessa e in quella Dreyfus, attribuito al Moderno, e che, con certa esuberanza lombarda, presenta in un pilastrino la statua equestre romana detta del *Regisole*, di Pavia, nota quasi soltanto nella regione lombarda (fig. 426); l' Ercole che solleva Anteo, pure a Berlino, fra pilastri spezzati come nella precedente plachetta, variante

dall'esemplare della collezione Dreyfus che confrontammo già con una scultura del monumento a Plinio il giovane a Como.

La presenza, in altre sculture lombarde del Rinascimento, d'altre scene che figurano tali e quali in diverse plachette, se può autorizzare il dubbio che queste ultime abbian servito a ravvivare la fantasia dei decoratori dei monumenti nostri, consente sopratutto l'ipotesi che piuttosto gli originali eseguiti dall'orafo in voga e che quelli avevan sott'occhio facilmente abbiano giovato come modelli. L'ipotesi è confermata dal fatto che quelle scene scolpite son frequenti in Lombardia meglio che altrove; mentre le plachette ricavate più tardi potevano più facilmente esser conosciute fuori. Così da una scena marittima di cui conosciamo riproduzioni in tondo come quella che offriamo da un esemplare del Museo di Brescia (fig. 427) e riproduzioni in quadro come quella del Museo di Berlino (fig. 428) (n.° 856) può esser tolta la figura d'uomo in atto di levarsi la camicia ch'è scolpita nella porta Stanga (1); da una placca da spada (fig. 430) (che il Molinier — n.° 495 — attribuisce genericamente all'Italia del nord) con la fine, vivacissima figura di Bellorofonte a cavallo combattente la chimera, ch'è nel Museo di Berlino (n.° 708) (2) posson derivare le numerose imitazioni dell'Amadeo (3) ch'ebbe facilmente sott'occhio l'originale; il quale, a giudicar dal bronzetto di Berlino, mostra forme vigorose, più ampiamente modellate di quel che usasse per esempio il Moderno, e più vicine ai bronzi che deriverebbero dal famoso calamaio conservato già a Milano.

Fig. 424. — Caradosso (?)
Un trionfo. - Berlino, Museo.

Fig. 425.
Caradosso (?)
Un trionfo. - Parigi
Coll. Dreyfus.

Fig. 426. — Caradosso (?)
Plachetta con S. Sebastiano.
(In un basamento
è il *Regisole* di Pavia).
Berlino, Museo.

Qualche altro bronzetto fu attribuito a Caradosso per relazioni — un po' superficiali molte volte — coi precedenti: nella collezione Estense a Modena una plachetta rotonda con la scena di Curzio che si getta nella voragine (fig. 431), un'altra con Apollo e Dafne, un'altra ancora — ricordata più su — con un trionfatore (4), soggetto analogo a quello altra volta svolto in una medaglia del Museo di Berlino (fig. 424 e 425).

(1) Lo notò il Molinier, pag. 106, 107 che pose a confronto i due particolari.

(2) Cfr. il catalogo del Museo di Berlino di Bode e Tschudi. Spemann. 1888, pag. 174, e tav. XXXVI dov'è attribuita alla scuola di Donatello.

(3) Nel basamento su cui siede la Madonna nell'*Adorazione dei Magi* sulla fronte della Certosa di Pavia; in un piedritto della porta del chiostro grande nella Certosa e altrove, ora in tondo, ora in quadro.

(4) A. Venturi. (*Le Gallerie Nazionali Italiane.* Anno II).

Fig. 427-428. — Scena marittima. - Musei di Brescia e di Berlino.
(Riprodotta nella porta degli Stanga).

Fig. 429.
Impugnatura di spada.
Parigi, Coll. Dreyfus.

Fig. 430. — Caradosso (?)
Bellerofonte combattente la chimera.
(Riprodotto più volte nelle sculture della Certosa di Pavia). - Berlino, Museo.

Fig. 431. — Attr. a Caradosso.
Curzio. - Modena, Museo Estense.

Fig. 432. — Il ratto di Ganimede.
Già nella Coll. Guidi di Faenza,
(Dal catalogo dell'asta
Sangiorgi, Roma).

Fig. 433. — Caradosso (?). Placca a rilievo. (Nel centro un combattimento tolto da un disegno milanese di Leonardo). Firenze, Museo Nazionale.

Fig. 434. — Pezzo d'armatura con figure incise di guerrieri tolte da disegni milanesi di Leonardo. Firenze, Museo Stibbert.

Fig. 435. — Gorgierina con figura e motto leonardesco. - Firenze, Museo Stibbert.

Tavola XIV. — Arte lombarda sotto l'influsso padovano. Cassettina in bronzo. Modena, R. Museo Estense.

Nel Museo Nazionale di Firenze un bronzetto rotondo ornato di una scena vivacissima con una lotta di deità marine tutt' intorno presenta nel bel mezzo una figura di cavaliere che colpisce un vinto che si difende con lo scudo tolta da un noto disegno di Leonardo (fig. 433). Motivi leonardeschi ritornano col motto UN BEL MORIR TUTA LA VITA ONORA, caro pure a Leonardo, incisi in pezzi di armatura (un dei quali segnato NICODEMUS) del Museo Stibbert a Firenze (fig. 433-435). Il primo artista può ben essere il nostro Caradosso: il secondo un artista probabilmente lombardo del tempo.

L'influsso della scuola di Padova.

Fig. 436. — Particolare del monumento a Plinio il Vecchio (1498 circa) a Como col motivo della cassettina precedente.

A chi appartengon dunque le eleganti cassettine bronzee attribuite fino ad ora a Caradosso, nelle quali ritornano figure di centauri con fanciulle sulla groppa reggenti le corone da cui escono medaglioni analoghi a quelli della sagrestia di San Satiro?

Se confronteremo il motivo principale che figura sul lato anteriore di quegli stipetti con qualche decorazione lombarda della seconda metà del Quattrocento con-

Fig. 437. — Fregio del palazzo Ghisalberti a Lodi.

stateremo che esso non è nuovo nello stesso repertorio lombardo. Sembra, per esempio, che non sia ancor osservato fino ad ora che quel motivo figura, con maggior svolgimento, nella parte superiore del monumento a Plinio il Vecchio (non posteriore verosimilmente al 1498, poichè di quell'anno è il vicino e analogo monumento a Plinio il giovane) sulla fronte del Duomo di Como (fig. 436): monumento del quale giustamente il Meyer ammirò la freschezza, la spontaneità e l'eleganza. La grande altezza in cui il fregio è collocato impedì certo di osservarlo prima d'ora. Lo scultore — come può

vedersi dalle riproduzioni che ne diamo — fece reggere il tondo destinato al medaglione centrale, ora vuoto, da due centauri reggenti in groppa la ninfa nell' identico modo, perfino nel movimento della coda, nello svolgersi del velo della fanciulla, ch' è nelle cassettine bronzee. Ma il gruppo è così felicemente accoppiato a un altro, sulla scultura di Como, e così naturalmente i due centauri si volgono la groppa dando luogo, con la loro opposta corsa, al gonfiarsi dei veli sfuggenti euritmicamente l' uno contrapposto all'altro, che è a credere che questa volta il motivo sia stato svolto prima dallo scultore e poscia, ridotto di proporzioni, dall'orafo. Il quale potè dare maggior finezza alla scena mitologica e, in un esemplare nel Museo Estense di Modena ch'è il migliore fra tante, modellò finemente, entro due cornucopie a corona, una testina classicamente ideata e fece reggere la cassettina da quattro gnomi, le mani sui fianchi (tav. XIV). In riproduzioni più fiacche la corona è vuota o sostituita da uno stemmetto d' occasione. Ma i due gruppi non bene si addattano al piccolo spazio e invadono la cornice nè, senza i compagni, posson rendere l' idea del turbine della corsa come nel prototipo. Verosimilmente lo stesso scultore tolse il motivo — che ha indubbio sapore padovano e che richiama quello che Mantegna collocò in un medaglioncino di un pilastro dipinto nella tavola del polittico di San Zeno — a qualche disegno mantegnesco, analogo ad altri ben noti, o s' ispirò, come quasi tutti i decoratori lombardi del tempo, a esemplari venuti dal maggior focolare dell' arte del Rinascimento nell'alta Italia, Padova.

D'altronde centauri reggenti le ninfe nude in groppa a ricordare il ratto della bella Dejanira da parte di Nesso, benchè in più tranquilla posa che i sopradetti, ricorrono nel fregio sulla trabeazione che gira tutt'intorno alla sagrestia di San Satiro.

Le recenti scoperte hanno ben provato che parecchi artisti lombardi erano accorsi alla città dove Donatello e i suoi seguaci trionfavano con le loro novità, con le loro audacie di rappresentazioni drammatiche. Fra gli artisti non mancavan gli orefici e gli scultori (1).

Ma un artista valoroso che documenti recentemente scoperti ci dicon di Padova e autore delle magnifiche decorazioni della chiesa di San Satiro a Milano, Agostino de Fondutis, aveva certo contribuito a indirizzare l' arte lombarda a nuove vie. Nell' ideare i ben composti fregi nella trabeazione della nuova chiesa milanese, a partire dal 1482 — e la data segna quasi l' inizio di una serie di ripetizioni più o men felici di quei motivi da parte dei decoratori lombardi — Agostino si attenne a quelli che egli aveva veduti in onore poco prima nella sua Padova. Le chimere alate ch'egli euritmicamente abbinò a regger le corone da cui escono i medaglioni nel fregio della chiesa di San Satiro sembra aver tolto dal repertorio di Pietro Lombardo (2) e i grifoni che si volgono il dorso intrecciando le code nei capitelli dai corrispondenti del Lombardo nel monumento Rosselli (che recenti scoperte del Moschetti assicurano del 1466 e al quale, in modesta parte, sembra aver collaborato anche un lombardo, Antonio di Giovanni dal lago di Lugano) e nella casa Olzignani; così come i putti suonanti e danzanti del fregio superbo della sagrestia mostrano note-

(1) Tra i testimoni al testamento del Bellano (17 luglio 1465) era un maestro Giovanni da Milano.

(2) Figura, per esempio, nei capitelli di una casa al n.° 15 di via Tadi a Padova dal Moschetti attribuito a Pietro Lombardo. A. Moschetti, *Un quadriennio di Pietro Lombardo a Padova* (1464-1467) ecc. Padova, 1914.

voli reminiscenze dei compagni dell'altare donatelliano nel Santo a Padova, meglio che quelli rozzi e insaccati, dagli atteggiamenti scomposti che l'Amadeo aveva collocati a ornar la tomba del Colleoni a Bergamo e i chiostri della Certosa pavese. Nei fregi della fronte e del portale del palazzo Scotti, in quelli del palazzo dei Tribunali a Piacenza dovuti ad Agostino de Fondutis ritornano i caratteri strettamente padovani e le chimere reggenti i medaglioni, le sfingi alate, i centauri affrontati, i delfini dalle ampie teste. Quel repertorio classico piacevolmente rimodernato i decoratori lombardi porteranno dai fregi dei palazzi (fig. 437) e dai portali sontuosi, ai bronzi e alle oreficerie. Da questo momento il distacco dall'oreficieria lombarda precedente che s'ispirava quasi esclusivamente all'architettura o si limitava — come nel reliquario di Cremona — a sovrapporre statuette a statuette, putti a putti in molteplici file senza unità, senza troppo spirito decorativo, è evidente.

Fig. 438. — Un candelabro col ratto di Dejanira, nella base. Firenze, Museo Nazionale.

Il repertorio classico venuto da Padova, popolarizzato con le stampe del Mantegna e con le plachette prende il sopravvento. I nuovi decoratori degli edifici — primi i Rodari — vi attingono a piene mani, senza misura. E poichè i maggiori esempi della minuta, classica decorazione veneta — a incominciar dal candelabro del Santo a Padova di Andrea Riccio (1507-1515) e dai pili per gli stendardi di piazza San Marco a Venezia — benchè offrano motivi analoghi a quelli su ricordati son ben posteriori all'applicazione di quei motivi in Lombardia come son posteriori quasi tutte le placchette con quei tipi ornamentali è a concluderne che il primo o dei primi che li introducesse nella nostra regione fosse il padovano De Fondutis, il magnifico modellatore dei fregi e dei vigorosi medaglioni di San Satiro, del drammatico gruppo della *Pietà* nella sagrestia un tempo attribuito a Caradosso, dei medaglioni (del tutto analoghi nella fattura) dell'abside di Santa Maria delle Grazie, degni di un orafo. A lui è da avvicinare l'esecutore delle piccole cassette bronzee, nelle quali sono un'eleganza e nello stesso tempo una finezza d'esecuzione che gli orafi lombardi non

Fig. 439. — Impugnatura di pugnale col ratto di Dejanira. Firenze, Museo Nazionale.

Fig. 440. — Arte lombarda dell'inizio del sec. XVI. Piede di una croce. Cattedrale di Savona.

Fig. 441. — Arte lombarda. Piede di un astrolabio. Firenze, Museo Nazionale.

a)

b)

c)

d)

e)

f)

Fig. 442-447. — Piccoli bronzi d'arte lombardo-padovana.
a, Museo di Berlino - *b*, *c*, Coll. Bagatti Valsecchi, Milano - *d*, Museo Estense, Modena - *e*, *f*, Coll. Dreyfus, Parigi.

conoscevano. Nè, d'altra parte, l'arte vigorosa che ha prodotto i medaglioni largamente modellati, vibranti di naturalismo, che escon dalle corone di lauro nella sagrestia di San Satiro e guardano in su come ispirati, doloranti, le leggere lunghe chiome fluenti che sembran bagnate e che ritornano nei tondi dell'abside di Santa Maria delle Grazie, è la stessa delle cassettine bronzee: nelle quali le teste classiche, rotonde, dai capelli duri, a ciocchette e i centauri dai visi torvi, le barbe setolose, le zampe ossute, quasi scarnificate (come nella placchetta del Riccio col San Giorgio a cavallo, n. 224 del Molinier) e i nudi muscolosi, ricordano meglio i piccoli bronzi attribuiti ad Andrea Briosco, sopratutto un tondo con tritoni e nereidi della collezione Dreyfus a Parigi (1). E nel candelabro di Sant'Antonio, ch'è il più esuberante prodotto della attività di costui, tutta volta alla resurrezione delle antiche forme decorative, v'è un fregio, nella zona da cui sporgon, legati, i satiri, con centauri reggenti un cerchio centrale, molto affine a quello delle cassettine. È certo che il motivo, sorto forse, in embrione, da un disegno mantegnesco e comunque padovano, fu accolto con entusiasmo dovunque. Fatto conoscere nell'ambiente lombardo verosimilmente dal primo che vi lavorò, Agostino de Fondutis, nel fregio della trabeazione della sagrestia di San Satiro, fu svolto con maggior ampiezza dallo scultore del monumento a Plinio il Vecchio, e in parte, ma con più fine esecuzione, dall'orafo delle cassettine bronzee già credute di Caradosso e ch'è un artista affine al Riccio, se non lui stesso. Ne concluderemmo che il delicato scultore degli stipi fosse un lombardo della bottega del maestro padovano, oppure che il Riccio stesso — ch'era figlio di Ambrogio orefice milanese — dal fregio del monumento a Plinio su ricordato o da un disegno conosciuto dai due diversi artisti togliesse e accarezzasse col cesello lo stesso piacevole motivo che, con varianti, doveva poi ripetere nel candelabro in bronzo del Santo. Delle cassettine furon fatte repliche e fusioni con lievi varianti anche in Lombardia — a giudicare dal fatto che se ne trovan qui in maggior numero — e nella regione nostra il motivo piacque e fiorì.

Fig. 448.
Arte lombardo-padovana.
Brescia, Museo
dell'arte cristiana.

Fig. 449.
Sigillo di Galeazzo Maria Sforza.
Archivio di Stato.

Certamente le infiltrazioni d'arte padovana in Lombardia furon maggiori di quanto non si sospettasse prima della fortunata scoperta della vera paternità artistica delle decorazioni di San Satiro. E se, per esempio, la magnifica croce in argento e bronzo dorato dell'inizio del XVI secolo della cattedrale di Savona è opera lombarda, come oggi si ritiene (2),

(1) Anche nella placchetta col trionfo di un eroe (n.° 233 del Molinier) del Museo del Louvre la prima figura di vecchio a destra presenta la testa tozza barbuta e ricciuta dei centauri delle cassettine bronzee. Teste analoghe sono nella popolatissima *Deposizione* del Riccio della collezione Dreyfus.

(2) Taramelli (in *Arte Italiana decorativa e industriale*. Anno VII, n. 11 e tav. 64).

Fig. 450. — Teca del sigillo di Francesco II Sforza. Novara, Museo.

— e ce lo fan credere la tradizione, le forme artistiche e quello stesso motivo, nella base, dei grifoni affrontati coi tondi che ritorna nelle terre cotte lombarde (fig. 440) (1) — affinità di stile indurrebbe a credere lombardi diversi altri piacevolissimi oggetti che nelle collezioni pubbliche si attribuiscono ancora all'arte veneta o più precisamente alla padovana, se non al Riccio medesimo. Tali gli eleganti rinfrescatoi da vino in bronzo della collezione Carrand nel Museo Nazionale di Firenze (figure a pagina 249 e 365 del I° vol.), tale l'ornatissimo astrolabio del Museo stesso con figurette di putti reggenti corone di lauro entro cui si profilano squisite teste classiche (fig. 441), tale, anche indipendentemente dalla presenza dello stemma dei Borromeo, due candelabri (fig. 438), ritenuti d'arte veneta, del Museo Nazionale di Firenze, in cui ritorna — come in un pugnale della stessa raccolta (fig. 439) — il gruppo del ratto di Dejanira, ideato nello stesso modo del monumento comasco, il bel campanello della raccolta Bagatti Valsecchi (figura a pag. 155 del I° vol.) e qualche altro oggetto in quella e in altre raccolte. Nei quali tutti ritorna una elegante, un po' compressa decorazione a girate di foglie palmate, a festoncini, a lunghi rami che si risolvono in corde a spirali, a coronamenti di palmette seghettate sì che l'occhio non sa dove riposare (fig. 443-446). Gli orafi lombardi sembran gareggiare coi miniatori e forse sul loro esempio moltiplicarono le nuove piacevoli decorazioni di tipo classico irradiate dalla moda padovana. Nè risparmiarono i più modesti oggetti i sigilli: (fig. 449), le teche (fig. 450), i ferri da cialde, i ciondoli (2).

Fig. 452. Plachetta, dalla *Deposizione* di Gaudenzio Ferrari. Berlino, Museo.

Fig. 451. — Medaglione leonardesco. Sec. XVI. - Firenze, Museo Nazionale.

(1) Figura anche nel fregio del palazzo Scotti a Piacenza, dovuto forse al Fondutis che lavorò in quella città.

(2) Tra le cassettine portagioielli che, in legno coperto di uno strato di pasta di riso bianco su fondo messo a oro, presentano impresse a stampo scene classiche di trionfi tutt'intorno e sul coperchio ipogrifi, medaglie di imperatori, festoni, diverse — come questa bellissima che riproduciamo e che abbiam notata nel Museo di Cluny a Parigi (fig. 453) — ricordano ancora le decorazioni preferite dai maestri lombardi, oppure, nei fondi delle scene, castellucci dalle torri merlate coperte alla moda di Lombardia. Forse si fabbricavano e smerciavano anche a Milano sullo scorcio del Quattrocento.

Così, fra le placchette minori, qualche medagliola leggiadramente racchiusa da festoni appesi o girati a corona (fig. 446), qualche tondo con mezze figure femminili a rilievo mollemente piegate come nelle cassettine su descritte (fig. 442, 445 e 447), richiamerà ancora caratteri artistici delle opere ricordate. Finchè, più tardi venuta meno la bella spontaneità antica nei piccoli bronzi e nelle placchette decorative, si riprodurranno più spicciativamente, senza varianti, motivi e scene tolte dai quadri in voga: Madonne e teste del Redentore di sapore leonardesco (fig. 451), composizioni sacre — come la *Deposizione* in una placchetta del Museo di Berlino copiata dal quadro di Gaudenzio Ferrari della collezione Crespi (fig. 452) — popolarizzanti i dipinti dei maestri più noti.

Fig. 453. — Cassettina in legno e pasta di riso bianca a fondo d'oro con elementi lombardi. Parigi, Museo di Cluny.

L'oreficeria cinquecentesca.

Gli ultimi splendori dell'oreficeria lombarda durante la Rinascenza coincidono con la signoria di Francesco II Sforza. A semplici manifestazioni di lusso esteriore era ormai ridotta — dopo la caduta del Moro — l'antica potenza dei duchi, soggetti alla Francia. Il nuovo principe amò ricordare, con donativi generosi non potendo altrimenti, la sua casata ai sudditi. Egli beneficò così chiese e monasteri largamente.

Nel 1534 destinava in dono alla cattedrale della fedele Vigevano — cittadella dei ricordi e dei sentimenti sforzeschi — il più ricco corredo di argenterie e di paramenti pel culto di che si abbia ricordo nel ducato in quel tempo. L'inventario enumera simulacri della Vergine e degli Apostoli in argento, due cassette per le reliquie,

vasi argentei, un tabernacolo, *paci*, candelabri, turribuli, bacili, secchielli, croci, corali miniati *cum assidibus argenti,* paramenti, pallï, arazzi, stoffe d'ogni sorta e d'ogni ricchezza (1).

Parecchi di quegli oggetti sono arrivati fino a noi e recano le iniziali e lo stemma del principesco donatore, men che il reliquiario — di cui si è parlato più sopra — ancor gotico, con lo stemma e il nome di Galeazzo Maria Sforza. Il più importante fra essi è una maestade a tabernacolo, che abbiamo già ricordata per incidenza, provvista di manico come una *pace*, in cui la scultura a tutto rilievo prende ormai il posto del lavoro minuto di ornamentazione a cesello (tav. XIII). Il Crocifisso a tergo e la Deposizione sul lato principale sono racchiusi da un' incorniciatura a lesene,

Fig. 454-455. — Base della *pace* d'argento di Francesco II Sforza. Vigevano, Tesoro del Duomo.

provviste di statuette e di fregi compatti, sulle quali s' imposta il timpano con una pesante cimasa sovrapposta su cui si ergono tre statuette. L' insieme ricorda ancora, benchè appesantito, i tabernacoli niellati della collezione Cicognara e il portale del fianco di sinistra del Duomo di Como. Ma non vi mancava rapporti con gli stipetti già attribuiti a Caradosso, nella base a busti sporgenti dai tondi, un dei quali, sul lato anteriore, sorretto da due chimere delle lunghe code e nello stesso fregio a S raccordate da palmette che ritorna nel timpano e nella trabeazione del coperchio degli stipetti medesimi (fig. 454-455. Un' analogia artistica, attraverso una distanza di qualche decennio, sembra legare i vari prodotti dell'oreficeria che abbiamo esaminati fin qui. Ma l'eccletismo e l'esuberanza eccessiva simulano a pena l'epoca avanzata del ricco tabernacolo di Vigevano ove non bastassero il documento e lo

(1) G. Spargella. *Il tesoro della Cattedrale di Vigevano.* Vigevano. Tip. E. Spargella, 1880. L'atto della donazione ducale è del 13 marzo 1534. V'è unito l'elenco di tutti gli oggetti donati.

stemma di Francesco II agli angoli della larga base. L'orafo cinquecentesco, non contento di sminuzzar la sua decorazione da per tutto, v' ha aggiunto due angioli sporgenti ai lati delle lesene a reggere cornucopie, da cui escono tralci pesanti che sembran tolti al repertorio dei miniatori.

Gli altri oggetti, tutti d'argento, non rivelano minore eccletismo. La croce astile ricchissima, in parte dorata, che racchiude una reliquia della Santa Croce, grossolana

Fig. 456-457. — Croce astile di Francesco II Sforza e suo particolare.
Vigevano, Tesoro del Duomo.

nelle tozze figure, meglio condotta nelle eleganti decorazioni e nelle figurette sbalzate, accanto ai nuovi, un po' pesanti motivi del tempo ripete ancora l'antico della croce di Cremona de' due bracci sporgenti dal basso a regger due figurette supplementari, la Vergine e San Giovanni, quasi a ricordare le *Crocifissioni* della pittura locale in cui i due personaggi non mancan mai (fig. 456-457). Seguono un calice (FR. II · DVCIS MLI · MVNVS com'è scritto sotto il piede esagonale) che ripete il tritume di decorazione profusa dovunque coi medaglioni figurati a smalti dai colori stridenti alla base e il tempietto nel nodo cari ai precedenti artefici (fig. 328); un pastorale d'avorio dal ricco ronciglio che si

sviluppa da un tempietto che par tolto all'Amadeo e termina con una figuretta sacra seduta in un classico scanno sorretto da due sfingi e una replica dello stesso oggetto in argento, in cui l'allegorico agnello sostituisce la figuretta al sommo; un vaso da ostie colossale (forse un vaso da tavola in origine) di forme gonfie, tutto protuberanze e foglie roncinate cui sovrasta una bizzarra figura di santo guerriero (fig. 458) ispirato da qualcuna di quelle pissidi alemanne in voga allora in Italia (fig. 459) e verosimilmente d'arte tedesca esso medesimo (1), una navicella a forma di nave, il secchiello e l'aspersorio, di forme semplici, tutti provvisti dello stemma e dalla sigla di Francesco II Sforza e finalmente le belle rilegature in argento dei messali a sacre figure ricamate e fermagli argentei delle quali avremo a parlare nel successivo volume.

Un orefice che vantò fama di valentissimo al tempo di Francesco II Sforza nel ducato fu Galeazzo Cambi o Campi (da non confondere col pittore) di Cremona, il quale, nel 1529, insieme al fratello Giacomo eseguiva una statua in argento di un San Giovanni per Santa Maria Maggiore in Bergamo che andò perduta (2). Troviamo una sua lunga nota di lavori eseguiti — intorno al 1526, a quanto sembra — pel duca Francesco II: vasi argentei, anelli, rilegature di pietre preziose (3). Forse a lui debbonsi le oreficerie del Tesoro del Duomo di Vigevano.

Fig. 458. — Vaso da mensa poi da ostie, di Francesco II Sforza. Vigevano, Tesoro del Duomo.

Non mancano oggetti in Lombardia che vantano immeritate paternità artistiche ma che appartengono ad artefici di second'ordine e ad un periodo avanzato. Senza fondamento si ripetono i nomi di Caradosso e del Cellini per non pochi oggetti d'oreficeria della diocesi milanese. Basterà per tutti ricordare l'edicola in oro cesellato e pietre dure e gemme col bassorilievo della Deposizione che è nella Cattedrale di Milano. Dal Perkins, dal Burckhardt, sulla fede di vecchi scrittori attribuita al Caradosso, da altri al Cellini, dal Plon al Cellini stesso in collaborazione col Grechetto, col Bonzagna, col Rossi orafi di Pio IV, l'inelegante edicola, in cui la parte figurata troppo meschina non trova colleganza con la cornice architettonica, appartiene a un periodo avanzato d'arte e reca lo stemma del milanese Pio IV (Gio. Angelo De Medici) con le insegne pontificie. È quindi

(1) Cfr. per es. con quella del Duomo di Orvieto riprodotta da R. Erculei. *Oreficerie, stoffe, bronzi*, ecc. all'*Esposizione d'arte sacra in Orvieto*. Milano, Hoepli, 1898, pag. 22. Nella collezione Spitzer oggetti del tutto analoghi e ritenuti boccali son detti d'arte tedesca dell'inizio del secolo XVI. Evidentemente la loro forma bizzarra piacque e fu largamente sfruttata a pro delle mense.

(2) M. Caffi (in *Archivio Storico Lombardo*. 188)o. — Ing. E. Fornoni. *Orefici e gioiellieri bergamaschi* (in *Atti dell'Ateneo di Bergamo*, 1908) con molte notizie su quell'opera dei Campi.

(3) Arch. di Stato, Autografi. *Artisti diversi*. Il Caffi e il Seletti (*La città di Busseto*. Milano, 1883. Vol. I, pag. 181) ricordano anche una teca per la reliquia di San Biagio in San Bartolomeo di Busseto eseguita nel 1540 da altro di quella famiglia di orefici, Altobello Cambio, che vi rimane tuttora. Un Gio. Battista Cambi era noto come medaglista (*Arch. St. Lomb.* Serie III^a, II, 485).

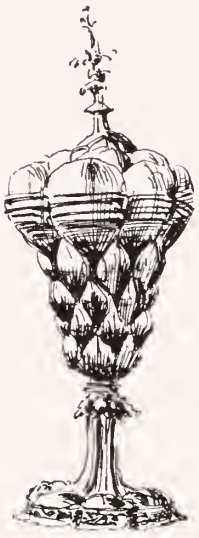


Fig. 459.
Pisside del Duomo di Orvieto.
(Arte tedesca).

posteriore al 1559. L'interessamento del papa pel tabernacolo del Duomo di Milano è anzi più tardo, del 1561 (1). Verosimilmente a quest'epoca, non prima, risale anche il dono dell'edicola a forma di pace.

Inoltrandosi nel Cinquecento l'arte dell'orafo perde originalità e purezza. Nuove forme, nuovi tipi esige la moda incostante. Gli orefici si fanno scultori e sovrappongono nei candelabri, nelle lampade maestose, persino nei calici per le sacre funzioni figure a figure, simboli a simboli. Men qualche bella eccezione — fra queste i candelabri bronzei di Annibale Fontana nella Certosa di Pavia — l'oreficeria lombarda precipita, se non nella volgarità, nella ricerca esagerata della virtuosità. Sui bracci di una croce processionale d'argento ch'è nel Tesoro del Duomo monzese son stese, come altrettanti quadri, le scene della vita di San Gerardo. Gasparo Molo di Breglia di Val Menaggio, detto il Cellini lombardo, orafo della corte di Toscana e che Antonio Petrini nel suo trattato dell'*Arte fabbrile* proclamerà « il più famoso che oggi sia nella cesellatura », nell'ornare l'urna d'argento delle rogazioni del Duomo di Como stenderà sulle varie faccie dell'arca scene popolose, movimentate, disposte come nei quadri.

Così volevano i nuovi gusti imperanti (2).

(1) Beltrami, op. cit. e Tav. XLIII.

(2) Richiamiamo qui le principali notizie storiche che abbiam potuto raccogliere su gli orefici in Lombardia nel Rinascimento; i documenti ci sussidiano abbondantemente. Per restar nei limiti della Rinascenza, anche senza riandare a quell'orefice Beltramo o Beltramino Zutto o Zotti da Rho che dal 1400 in avanti è ricordato nelle carti milanesi, sopratutto del Duomo dove nel 1410 lavorò a cesello una *pace* e nel 1430 due angeli (*), dopo richiamati i nomi di Filippo Rocco, console della società o Confraternita di S. Eligio nel 1425, 1436, 1443, di Andrea Rocco nel 1433, di Bartolomeo Rocco, *caneparo* della società nel 1443, di Protasio, Gervasio e Galdino *fratres de Castelo* nel 1431, di Gabriele della Cerva e di frate Donato de Zuccanis di Bellano nel 1433, di cui il Caffi rintracciò i nomi nell'elenco della società degli orafi (*) notiamo che la *matricola degli orefici* milanesi dal 1494 al 1498 ricorda ancora, oltre quelli che richiameremo, Lazarino da Lonate, Iacopo de Regnis, Ambrogio da Lonate, Gerolamo Speronari, D. Gioldis, Filippo de Cornagiis, Francesco de Caseriis, Paolo di Marliano, Damiano Calvi, Giacomo da Milano, Giovanni Tettavegio, Cristoforo dal Pozzo, Bernardo Lattuada, Leonardo Scaravagio, G. B. da Carcano, Bernardo da Senago, G. Pietro Vimercate (**).

Di Bartolomeo Sperandio, ch'era venuto dalla corte di Mantova a quella di Milano a lavorare — raccomandato a Francesco Sforza da Lionello d'Este come uomo valente ma bizzarro, dal duca di Milano nel 1455 al marchese di Mantova e che morì nel 1457 (***) — già altri scrissero. Sulla metà del secolo è ricordo, nel 1455 di un Franceschino Maggi orefice e gioielliere, di un Tommaso della Croce anche nel 1461 (****). Fra i creditori della duchessa Bianca Maria Sforza che vantavan diritti per lavori eseguiti per lei eran gli orafi Maffeo da Civate, Giorgio Mantegazza, Feliciano da Concorezzo, Andrea da Vimercate, Luigi da Burloro, Antonio da Marliano, Dionigi da

(*) M. Caffi (in *Arch. St. Lomb.* Serie I^a, Vol. V. pag. 90).

(**) *Arch. St. Lomb.* 1874, pag. 30 e seg.

(***) Archivio di Stato. Autografi: *musaicisti, orafi*, ecc. Missive n. 29, f. 211, r, e n. 39, f. 35 v° e 38 v.° — *Arch. St. Lomb.* XX, pag. 1061.

(****) Arch. di Stato. Autografi: *musaicisti, orafi*, ecc.

I medaglisti.

Non maggior fondamento di tante altre ha l'attribuzione a Caradosso di alcune medaglie che da tempo gli vengon date per uno di quei taciti consensi che son consigliati dal desiderio antico degli aggruppamenti delle opere d'arte, assai comuni nella scienza nostra. L'Armand gli attribuì la medaglia di Bramante coll'effigie dell'artista

Sesto che apprestò per la Corte ducale molte oreficerie (*). A quei nomi possiamo aggiunger quelli di Gasperino milanese, di Daniele della Manna ricordato il 18 luglio 1466 per una croce d'argento eseguita pel duca, di Giovanni da Civate che accomodava più tardi i candelieri argentei della cappella ducale (**), di Pietro Antonio da l'Orto (1471) che rivolgeva al duca una supplica assicurandolo di aver lavorato in argento *in diverse mainere*, di Antonio da Caravaggio orefice e sovrastante agli assaggi alla zecca che morì nel 1471, di Stefano *fonditore de le medalie* nel 1471 (***), di Dionigi da Sesto chiamato il 25 ottobre 1473 a stimare, con un maestro Daniele, un gioiello rappresentante un giacinto rilegato in oro e ricordato anche negli anni seguenti per piccoli lavori di gioielleria. In altre carte di quel secolo non datate v'è cenno di un Pietro da Pirovano che lavorava e smaltava bacili e *bronzini* (****), di Bongiuliano Carbonari cremonese, di Giovanni Antonio da Rho che fu accusato d'aver fabbricato monete false, di Andrea da Vimercate che lavorò a lungo per la Corte, di Giovanni Antonio dei Sormani (*****), ecc.

Per non limitarci ai nomi scegliamo alcune notizie più interessanti dalla serie *Autografi — Artisti diversi, Orefici* presso l'Archivio di Stato stesso:

— 1461. Maggio 4. — Il duca ordina all'ufficiale delle bollette di Piacenza che gli mandi *certo carnero de annelle de recalco dorate* sequestrate a *Nicolao de Taegio fiolo de magistro Gasparino orefice nostro milanexe* imprigionato.

— Conto, senza data, di dare ed avere tra Francesco Pagnano e diversi orefici (?) per diverse collane (una collana *biancha*, una collana dal *piumaglio*, una collana *de le corone*, ecc.). Le persone nominate sono: Mafeo de Caravazo, fra Rocho, Dionisio da Sesto, Trescolo Crivello, Diamiano da Piacenza, Giovanni Taverna, Cristoforino da Imbersago; tutti ricevettero denari per comperare oro.

— Supplica di *Francesco da Pirovano citadino.... de Milano, fabro et magistro da oro e da argento in essa citade.* Nel 1476 costui ebbe in consegna dal duca di Bari oncie 470 di argento fino, del valore di lib. 1500 *pro fabricando et laborando in quadretis et aliis operibus* con mallevaria di Gasparino da Casate, perchè il duca non si fidava di lui.

— Davide de la Manna era creditore di L. 200 per una croce fattagli fare de Bianca Maria per darla in dono a un Frate Benedetto da Vigonzone.

— Gio. Maffeo da Foppa *aurifice che ha fabricade la maestade d'argento per la S. V.* ne domanda il pagamento a Bona (1477-79). L'opera era stata fatta nel 1473.

— Feliciano da *Concorrezzo borevese* domanda il pagamento di L. 404,18,9 per *zerto argento posto sopra uno zellero de V. S. richamato con perle e li brevi.*

— Sormani Gio. Antonio, orefice milanese, avendo preso con sè Guido Antonio de Landriano *ad docendum eum dictam artem* sotto certi patti, e non tenendo il Landriano fede ai patti, supplica che lo si costringa a pagargli L. 180 imp. delle quali resta creditore *pro damno et interesse.*

(*) *Arch. St. Lomb.* Serie I, Vol. III, pag. 534.

(**) Arch, di Stato, *Statistica.* B. 11, mentre tutti gli altri nomi di orefici che qui nominiamo figuran nella serie degli *Autografi: Artisti diversi, Mosaicisti, Orafi*, ecc.

(***) Ibid. *Statistica.* B. 4, 21 settembre 1471.

(****) Ibid. *Statistica.* B. 3.

(*****) Arch. cit. *Autografi. Artisti diversi. Mosaicisti, Orafi*, ecc.

da un lato e la figura dell'architettura e il modello di San Pietro dall'altro; di Francesco Sforza con la duplice figura del principe in mezzo busto e a cavallo eseguita al tempo di Lodovico il Moro; di Lodovico Sforza con la mezza figura del duca, e a

— Gio. Andrea da Vimercate *Orevese* domanda il pagamento di un suo credito per oro ed argento fornito in diverse riprese al duca, alla duchessa ed ai funzionari ducali. Il credito oltrepassa le 2700 lire. È unito l'elenco delle singole somministrazioni; tra queste una è *per lo vestito de le zoie de la Ill. vostra carissima consorte* ed un'altra *per ordinare la turcha biancha rechamata ad uso colombete per la prefata Ill. vostra carissima consorte.* Manca la data; deve riferirsi a Galeazzo Maria.

— *Magistro Johanne di Magnoni orevexe et depinctore* di Casalmaggiore, chiede che gli siano conservati certi suoi privilegi di esenzione.

— Gio. Antonio da Rho *aurifex Mediolani detentus in Rocheta Porta Vercelline pro imputazione fabricationis monetarum falsarum* accusa, tra gli altri, due orefici, Donato de Arientis, milanese e Melchion da Calvisano, cremonese.

— Tre suppliche di Dionisio da Sesto, orefice, per questioni di possessi; in una si fa il nome di Gio. Solario *ingignerio del co. di Milano* come incaricato di dare un giudizio.

— 1513 Sett. 15. — Il duca ordina che si paghino scudi 25 del sole a M.r Francesco Gallo orefice in Milano per due sigilli d'argento *computata la manifactura... facti per lui... per uso de la cancellaria.*

Di qualche interesse è conoscere « i conti » di uno degli orafi della Corte in quel tempo. Riportiamo una sua lettera e l'acclusa nota che troviamo ancora in *Autografi — Artisti diversi — Orefici* presso l'Archivio di Stato.

— *Ill.mo princeps: Cum sit ck'el vostro fidelissimo servitore magistro Johanne Codazo aurifice de Milano resta creditore de V. S. de le infrascripte quantitade de denari per le infrascripte casone, como appare più distinctamente qua di sotto, e ben che più volte habia richiesto il debito suo, e ritrovando[se] infirmo, povero e gravato de figlioli circonducto de molte necessitade,*

Ricorre a V. S. et humelmente supplica ut his attentis se digna per sua humanitade provedere a la sua satifactione del infrascripto suo credito acciò possa provedere a le sue necessitade, como spero in la Ex. V. a la quale se ricomanda.

Lo quale credito e debito è questo, videlicet:

Lo nostro Ill.mo Sig.re de' dare per una capsetta d'argento fino de pexo onze 285 di 12 in summa	*libre* IIJmCCCCoVIIJ
Item per argento messo nel copergio de dicta capsetta, cioè per el cane, pino, sempreviva et manifactura	*lib.* XLIJ *Sol.* —
Item per onze XXIJ *de argento fino lavorato ala paresina per mandare in Franza ala M.stà del re, quale rimase in casa ad esso Johanne*	*lib.* CCXX *Sol.* —
Item per certe fibie de lotono (ottone) *senza oro de pexo onze 60 quale rimase in casa ut sopra*	*lib.* XXX *S.* —
de' havere, numerati per Johanne Iacomo Malleta al dicto mag. Iohanne	*lib.* MLXXVIJ *s.* XIIJ *d.* X
Item numerati per Gerardo Panigarolo in più	*lib.* D.eVIIJ *s.* — *d.*
Item numerati per Antonio da Placentia	*lib.* MCXV. *s.* — *d.*
	lib. IJmDCC. *s.* XIIJ *d.* X
de havere per la capsetta	*lib.* DCC VIIJ *s.* VJ *d.* IJ

tergo, un gruppo di cavalieri che esce da una città sfilando dinanzi a un personaggio seduto (fig. 461); del duca stesso con l'effige sua e, a tergo, quella di Francesco; di Luigi XII; di Giangiacomo Trivulzio, del 1499, e un esemplare di forma quadrata

Altrove è ricordo, nel 1471, 17 giugno, di Luchino della Chiesa, Girolamo di Ilbiom genovese, Marino Zorzi veneziano, Mondino Mondini veneziano, m.ro Tadeo da Imola gioiellieri ducali (Arch. di Stato. *Statistica.* B. 4); nel 1477 di Giovanni Francesco da Toledo che eseguiva candelieri d'argento per le monache del Monastero Maggiore di Milano e nel 1478 di Filippo Rolandi, che più tardi, nel 1490, fabbricava una grande croce d'argento per la Certosa di Pavia (*Arch. St. Lomb.* 1880, pag. 590 e seg.); nel 1482 di Job della Croce orefice argentiere milanese (Ibid. A. IX, 1896, Fasc. III); nel 1517 di Gio. Francesco da Lonate detto Binasco gioielliere ducale, pratico d'arte e perciò nominato revisore della zecca di Milano (*Riv. It. di Num.* 1895, VIII, Fasc. III); nel 1521 di Bernardino Zenale che dava il disegno di una croce da eseguirsi di getto, a cesello, in argento per Santa Maria Maggiore di Bergamo (*Arch. St. Lomb.* 1880, pag. 608-9).

Fra gli addetti alla zecca sforzesca o ricordati fra quelli nel periodo che ci interessa sono Gio. Antonio da Castiglione nel 1479, l'orefice milanese m.ro Antonio Ambrogio da Solaro nominato sovrastante alla zecca di Milano il 28 gennaio 1488, e, allo stesso ufficio, dal 3 marzo 1491 Giacomo Crivelli gioielliere. Di Ambrogio de Predis e de' suoi compagni si è parlato altrove. Il 27 ottobre 1513 Massimiliano Sforza, riconosciuta *l'esperientia sufficientia et pratica* di Gio. Francesco da Lonate detto Binasco gioielliere ducale *in cose de dissegno*, lo nominava revisore della zecca. Era anche valente miniatore (*).

Anche gli *Annali* del Duomo di Milano abbondano d'altri nomi e d'altre notizie analoghe. Poichè gli *Annali* del Duomo non son facilmente reperibili vi spigoliamo alcuni nomi di orefici e di artefici e notizie del nostro periodo. Nel 1462 troviamo Giuliano Benzoni, nel 1465 Pietro da Marliano *ferrario* ma che eseguì lavori ornamentali, nel 1467 Giorgio Carpani che lavorava intorno a due angeli di rame e a una figura della Vergine, nel 1468 Pietro da Pirovano pel lavoro stesso; nel 1469 Cristoforo da Ello eseguiva due corone di ottone, nel 1471 Fabio de Borgo San Sepolcro eseguiva una immagine di Gesù con fregi in oro e argento *et majestatem unam* con la figura della Vergine, di Gian Galeazzo e di Filippo Maria Visconti, nel 1473 Giulio Quadrelli una crocetta e lavori minori, nel 1480 Luchino da Galbiate aggiustava un tabernacolo e certi angeli in metallo. In quell'anno si collocava una vetrata, presso la statua di Martino V, a spese degli orefici di Milano. (*Annali della fabbrica del Duomo di Milano*, Vol. II. Milano, Brigola, 1877). Nel 1482 Gio. Pietro da Mozate fabbro eseguiva piccoli lavori, nel 1488 Guglielmo Tedesco *battiloro* dava mille fogli d'oro per dorare la cassa dell'organo. Il 19 novembre 1488 Giacomo da Inzago, Stefano da Lesmo, Beltramo da Calco, Petrolo da Seregno, Lorenzo da Como, Galeotto de Busti fabbricatori di *gemme contrafacte* a Milano ne chiedevano al Duca la privativa. Nel 1489 Ambrogio da Cesate accomodava e puliva il candelabro del cero pasquale, Giovanni Antonio da Glassiate dava il disegno della lampada dell'altar maggiore e Giovanni da Castenago orefice all'insegna della Brenta forniva di un bastone in ferro la statua di San Cristoforo. Nel 1490 *Caradosso de Foppa* s'era offerto di recarsi a Siena a prendervi Giorgio Martini e condurlo a Milano perchè riferisse intorno alla questione della costruzione del tiburio del Duomo; v' andò invece Gio. Antonio da Glassiate. Nel 1491 Gaspare da Verderio eseguiva una palma e un diadema d'ottone dorato per la statua di Sant'Agnese fatta da Benedetto Briosco. Nel 1493 è ricordo di Giovanni da Molteno *fabro argentario*, nel 1499 di Daniele Dentonico che fornì 13 lampade per l'altare maggiore. Nel 1501 Cristoforo Solari scultore s'incaricava di modellare oggetti in metallo, in oricalco per certe statue di santi. Nel 1503, il 22 giugno, numerosi cittadini furon chiamati a giudicare sul modello della porta verso Compito: fra essi era fra Rocco orefice. Nell'anno stesso eseguiva piccoli lavori Giovanni da Molteno orefice, nel 1504 Ambrogio da Cisate (sic) eseguiva una croce e un cartello per la statua di S. Giovanni Battista e altri lavori del genere per altre imagini. Più tardi e più volte è ricordo di Ambrogio da Cisate orefice per piccoli lavori. (Ibid. Vol. II). Nel 1514 il paratico dei *magistri di tirare ferro, lotone* (sic) *et azale* (acciaio) in Milano chiedeva di far società a se. (Ibid. Appendici. Vol. II). Inventari di oggetti d'oreficeria abbondano in quell'Archivio del Duomo. (Cartelle 74-79, 84-100, 102-104) Cfr. E. Verga *L'archivio della fabbrica del Duomo.* Milano, Allegretti 1908.

(*) E. Motta, op. cit.

(fig. 460 e 463), di Federico II Gonzaga, nonchè monete ben note di Beatrice d'Este, (fig. 462) di Giovanni Galeazzo, di Lodovico il Moro. Le medaglie con le effigie di Lodovico, del nipote, di Beatrice sono ben degne di un grande medaglista: vigorose,

Intere famiglie si dedicavano all'arte rimuneratrice dell'oreficieria che veniva trasmessa di generazione in generazione. Tali i da Civate, i Rocchi, i Castelli, i Crivelli, i Gariboldi, i Missironi, i Pozzi, gli Arienti, i Seregni, i Correnti, i Cambi (*). All' industria loro, che li consigliava a tener bottega aperta a tutte le richieste, essi univan di quando in quando l'arte vera e propria. I Rocco — fra questi il fra Rocco che lavorò intorno ad oggetti in argento e in oro per la corte ducale sulla fine del Quattrocento — eran fra i più stimati, così che si succedevan nelle cariche più importanti della società degli orafi. Bartolomeo e i suoi fratelli eseguirono nel 1514 la croce e l'incensiere d'argento per la chiesa dell' Incoronata a Lodi, per la quale Cristoforo Gariboldi compose una « vaghissima » croce stazionale nel 1504. Fra i Crivelli fu Giacomo console dell' arte e intagliatore e dal Caffi detto « celeberrimo » intagliatore di camei al tempo di Lodovico il Moro e ricordato con lode dal Morigia. Fra i Pozzi, Bertoldo si raccomandò per una croce capitolare d' oro del Duomo di Monza — oggi irreperibile — nella quale egli lasciò il proprio nome e la data 23 giugno 1487 (**). Lodovico il Moro — si è visto più volte — preferiva agli oggetti d'argento e d'oro finemente lavorati i gioielli. Tuttavia amava le argenterie da tavola vistose e per queste si rivolgeva anche altrove. Trovammo una lettera del 23 gennaio 1495 da Ferrara di un Zanino Albergati che lo avvertiva di aver *gettati* tre vasi belli e grandi a lui destinati (***).

Più tardi, dopo la caduta del Moro, i tempi volsero tristi per la signoria sforzesca, ridotta a una larva, soggetta allo straniero. Ma non diminuì l'amore per le cose belle e ricche (****).

L'attività degli orafi lombardi non si limitò al Ducato. Molti lavoravano, a Milano, per altre Corti; moltissimi, per cercar lavoro rimunerativo, esulavan da Milano.

Ferrara offrì sempre campo invidiato d'attività agli artisti lombardi. Al tempo di Borso d' Este Amadio da Milano era a capo degli orafi che lavoravan per la Corte e la sua produzione continuò fino al tempo di Ercole I, coadiuvato poi dai figli Pietro, Battista, Francesco cresciuti nella sua bottega (*****). Egli visse fino al 1482. Gli inventari pubblicati dal Campori rimangon soli, coi loro ghiotti particolari, a ricordarci il lusso quasi orientale di quella Corte. Amadio, dal 1474 in avanti, eseguì grandi bacili, ornò di smalti vasi lavorati a Venezia, intagliò croci, fermagli, gingilli, ornò cimieri, eseguì otto candelieri d'argento *grandi più che la statura de uno homo*. Battista d'Amadio e Francesco si applicarono preferibilmente a intagliar sigilli, di cui vedonsi ancora le belle impronte nei carteggi di Don Ferrando e di Don Alfonso: ma a loro si dovettero anche certi argenti della mensa ducale. Nel 1480 il duca di Ferrara accettava dieci candelieri d' argento a conto dello sti-

(*) Caffi, op. cit.

(**) Caffi, op. cit. alla quale rimandiamo per altre notizie, d'altronde di limitata importanza perchè, meno pei pochi che abbiamo ricordato, non servono a chiarire la fisonomia artistica dei varii orefici.

(***) Arch. di Stato, *Autografi*, *Artisti diversi*. B. III.

(****) Abbiamo trovato notizie dei seguenti orafi del Cinquecento inoltrato in aggiunta a quelle date dal Caffi, e da altri: 1513, 15 sett. ordine ducale di pagamento a m.ro Francesco Gallo per due sigilli d'argento per la cancelleria ducale (Arch. di Stato. *Artisti diversi*); 1514, 21 febbraio, note di tazze d'argento, di bacili, di *pezze de altri argenti... lavorati alla musaycha* da Pietro Rocho in Milano all'insegna della mano con una tazza (Arch. cit. *Statistica* B. 7); 1521, 15 ottobre, Luigi Scacabarozzi *maestro* della zecca di Milano riceve oggetti d'argento in zecca da Ms. Domenico Gentile (*Statistica*, B. 7); 1557, 2 ottobre, Giovanni Giacomo, Agostino, Ambrogio e Gaspare Miliavacca che avevan bottega da orefici e filavan l'oro chiedevano esanzioni (Ibid. *Musaicisti*, *orafi*, ecc.); 1594 1° ottobre, Gio. Battista Maderno fonditore d'ori e d'argenti chiedeva la facoltà di portare in dosso armi (Ibid), ecc.

(*****) Per queste e le successive notizie cfr. A. Venturi, *Le arti minori a Ferrara nella fine del secolo XV — L'oreficeria* (L'*Arte*, nov.-dic. 1909).

delicate, finemente eseguite. (V. anche fig. 468-470). Ma non una sigla, non un documento preciso consentono di attribuire queste e le precedenti al Caradosso. Un accenno tardo del Lomazzo a proposito di una medaglia di Giangaleazzo che sarebbe stato fatto

---

pendio che lo Sforza sborsava ai suoi capitani (*). Nel 1481 trattava col mezzo del suo ambasciatore a Milano per l'acquisto di argenterie: un bacile *cum lo suo bocale lavorati subtilmente,* tre confettiere con l'impresa dell'unicorno sopra, due fruttiere, un *vaseletto lungo circa una spana* con bicchieri e salini, un bacile col suo boccale, dodici tazze dorate, diciotto *quadri* dorati, sei scodelle dorate, sei scodellini, quattro candelieri. Nel 1489 l'ambasciatore s'interessava ad altre argenterie preparate a Milano. Un gruppo di orafi cremonesi fu agli stipendi di quella Corte: Giacomino, Franchino, Ludovico di Battista, Pietro di Bartolomeo gioielliere. E ancora Pietro Artignone, Pagano da Raverti che viveva a Venezia (1474-89) e Donato, tutti da Milano. Quest'ultimo ornò di borchie una corazza donata da Lodovico il Moro a Don Alfonso d'Este. Luchino Crivelli orefice in Milano lavorò uno specchio con intagli e smalti e altre cose d'argento preziose pel corredo di Lucrezia d'Este sposa ad Annibale Bentivoglio. L'opera più importante commessa ad orafo milanese fu un'anconetta d'argento, una di quelle *maestadi* che (oggi ancora spesso confuse con le *paci*) recavan gli stemmi degli sposi e s'appoggiavano ad un mobile o si appendevano. Isabella d'Este, andando a Mantova marchesana, se ne prese seco una eseguita dall'orafo milanese chiamato *fra Rocho* da noi ricordato in queste note più volte, su disegno mandato da Ferrara. Una *maestà* eseguita per Beatrice d'Este a Milano era costata ben 2200 lire di moneta nostra all'incirca. Fra Rocco nel 1492 fece una *moschetta* d'argento per Eleonora d'Aragona, nel 1493 uno scrignetto da gioie, tre cuori d'argento votivi smaltati con perle tutt'intorno, un fiaschetto d'oro, altri cuori a smalto, cinturini, ecc. E a Milano venivano sborsati denari a Iacopo da Ginasso per *paternostri* d'argento smaltati, ad Ambrogio da Chivate nel 1499 per fiaschi d'argento con catenelle e tappi che ottennero un gran successo (**). Gli orafi milanesi (fra questi il Cittadella ricorda un Lanfranco, a Ferrara nel 1493) « riempivano delle opere loro la guardaroba estense »: ma ciò che è notevole è che da Milano si chiedevan poi di frequente a Ferrara i disegni per le oreficerie da eseguire. Lodovico il Moro ricorse perciò anche a Cosmè Tura. Delle preziosità eseguite dal 1486 al 1493 da un orafo lombardo, Giacomino da Cremona ci son rimasti elenchi abbondanti, come si è visto (***).

Alla Corte di Mantova, nella prima metà di quel secolo, avevan lavorato gli orefici cremonesi Giovanni e Giacomo Ferrari, i milanesi Giovanni, Francesco de Gesatis, Gasparino, maestro Francesco da Cremona dal 1488 in avanti. Quella corte si giovò di artisti che lavoravano a Milano: di un Donato della Porta gioielliere fra gli altri. Cristoforo di Zaccaria e Gio. Bernardo da Crema nel 1486

(*) Arch. di Stato di Modena. Carteggio degli Ambasciatori, ecc. — Milano, Busta 2, 5 nov. 1480, Milano 12 dicembre.

(**) 1499. Novembre 21. Milano:

Nicolò di Bianchi, ne la partita sua de qui per vegnire a Ferrara, me date commessione et intermesione che volese sulicitare dui fiaschi di arezento che se faceva per la Ex.cia vostra per le mane de magistro Ambroso da Chiva orevese, et forniti che fossero ne volete incontinente per una cavalcata a posta darne aviso a la vostra S.ria Io non ho abandonato la impresa insina a tanto che li vasi sono liveri cum tute le sue cadene e com li soi stopai de arzento, quali fiaschi veramente son conduti molto bene et ha beletissimo (sic) *garbo, per che il prefato Nicolò di Bianchi za ge haveva mostrato el garbo et fazone come haveveno a stare si che son certissimo dagnora che vostra ex.cia li vederà gie piaserano grandemente. Si perfecti fiaschi son pesati tramidui forniti cum li soi fornimenti dele sue cadene et cum quillo che ge va datorno pesano marche vinte sei, onze una, zoe marche 26 onze una, che fano in tuto onze doxento nove et cusi sta il peso qui. El perfacto magistro Ambrosio dice havere facto marchato cum la vostra Seg.ria per libre 4 lonza lavorato, li quali montano in tuto facta la soma livere otocento trentasei soldi 3 de imperiali;* quali denari insiste gli siano sborsati fra 12 o 15 giorni dovendo consegnarli a chi gli ha somministrato l'argento.

(Lettera di Bartolomeo Bresciani al Duca di Ferrara. Cancelleria Ducale, Carteggio degli Ambasciatori ed Agenti Estensi in Milano, Busta 16).

(***) A. Venturi, *Giacomino da Cremona orafo del secolo XV* (L'*Arte*. ott.-dic. 1898).

da Caradosso — messo giustamente in dubbio dall'Armand stesso — è troppo debole argomento per sostenere quelle attribuzioni: d'altra parte il ricordo del Vasari e del Cellini sul Caradosso esecutore di conii di monete è troppo vago per concluderne che le une piuttosto che le altre delle tante che ne furon fatte allora appartengano al nostro. L'Armand ricordò gli esemplari da lui descritti attribuendoli all'orafo lombardo « a titre de conjecture seulement » (1).

Ciò non toglie che il Friedlaender attribuisse a Caradosso tutte le monete dei principi di casa Sforza da Francesco I a Lodovico il Moro. Jean de Foville gli ascrisse la medaglia di Nicola Orsini conte di Pitigliano pel confronto con quelle di Francesco Sforza e di Lodovico il Moro la cui attribuzione al Caradosso egli ritiene non ancor contestata (2).

Non più fortunate sono le attribuzioni ad altri noti medaglisti lombardi; oppure, se presentano qualche attendibilità, si riferiscono ad esemplari eseguiti altrove. Amadio da Milano (14....?-1487), secondo Heiss (3) e l'Armand verosimilmente una persona sola con Amadio d'Antonio di Castronago orafo, smaltatore e incisore di conii,

avevan portato al duca di Mantova una *celata zoiellata* che era *assai bella cosa* e un *balasso*. Altri lombardi ebbero rapporti con Mantova nel secolo successivo (*).

Bergamo — già fuori del ducato di Milano — ebbe orefici e gioiellieri in abbondanza nel Rinascimento (**). Qualcuno n'ebbe Como addetto alla Cattedrale per modesti lavori. (Cfr. S. Monti *La Cattedrale di Como*. Ostinelli 1897).

A Roma, alla Corte pontificia abbondaron gli orefici lombardi « contendendo il primato ai toscani » (***); ma più nel Cinquecento che nel periodo di cui ci occupiamo: nel quale ultimo il Bertolotti trovò ricordo soltanto di un Leonardo e di un mastro Pietro, addetti a opere d'oreficeria pel Pontefice. Pei numerosi che li seguirono il lettore può vedere quanto ne scrisse abbondantemente quell'autore che trovò che gli orafi lombardi, apprezzatissimi, si sparsero anche fuori d'Italia, alla Corte di Francia, a quella di Spagna. Per lo contrario venne a Milano e vi lavorò Gian Cristoforo de Ganti detto Romano, l'amico del Caradosso, lo scultore ufficiale di Isabella d'Este, l'esecutore delle sculture del Mausoleo di Gian Galeazzo Visconti nella Certosa di Pavia, di quelle del monumento Trecchi in Sant'Agata a Cremona e forse del busto di Beatrice d'Este del Museo del Louvre. Ma l'opera sua, per quanto finamente squisita nelle decorazioni degne dell'orafo e per quanto risulti ch'egli pure di oreficieria si occupò, non rientra nella nostra illustrazione (****).

S'è fatto cenno di un battiloro. A Milano nel 1491 v'erano artefici che *fanno battere l'oro et argento* ed eran così valenti che si chiedeva al duca d'impedire che il migliore degli operai, certo Nicolò Regna, si allontanasse dal ducato. Sembra ehe si cercasse da altri di accapparrarlo altrove insieme ai suoi compagni, *maestri* Francesco e Giovanni da Ristore, Nicolò da Ciaro (?) detto Spagnolo, Clemente da Rosate, Chito da Barzago, Gio. Antonio detto *Scarafazo*, Gottardo da Charchino e Francesco. (Arch. di Stato. Sezione storica, *Generalità, bizzarrie*, 1491).

(1) A. Armand. *Le medailleurs italiens des quinzième et seizième siecles*. T. I. Parigi. Plon. 1883. Rimandiamo all'Armand. op. cit. I, pag, 107 e segg. per la descrizione delle medaglie e delle monete attribuite a Caradosso, in parte del resto da noi riprodotte in quest'opera.

(2) *Revue numismatique*, 1911, pag. 449 e segg.

(3) A. Heiss. *Les medailleurs de la Renaissance*, Paris. Rotschild. 1883. — A. Venturi (*Le arti minori a Ferrara nella fine del sec. XV. L'oreficieria* in *L'Arte*, nov.-dic. 1909) fa morire l'Amadio nel 1482 mentre il Cittadella ne trovò il testamento del 1487 (V. *Notizie di Ferrara*).

(*) A. Bertolotti, *Le arti minori alla Corte di Mantova* (in *Archivio Storico Lomb.*, 1888).

(**) Ing. E. Fornoni, *Orefici e gioielleri bergamaschi* (*Atti dell'Ateneo di Bergamo*, 1908).

(***) A. Bertolotti, *Artisti lombardi a Roma*, ecc. Vol. I, 1881 e *Arch. St. Lomb.* 1883, pag. 98 e segg. *Giunta agli Artisti lombardi in Roma*.

(****) A. Venturi, (*Arch. St. dell'Arte*, 1888) e *Storia dell'Arte it.* Vol. VI.

Fig. 460-463. — Medaglie di G. G. Trivulzio, di Beatrice d'Este e rovescio di quella di Lodovico il Moro (già attr. a Caradosso).

Fig. 464-467. — Francesco da Mantova e Maffeo da Civate (?) (da disegni di Zanetto Bugatto).
Zecchino e doppio zecchino di Galeazzo Maria Sforza e medagliola di Bona.

lavorò a Ferrara, dove testò, secondo il Cittadella, nel 1487; a lui l'Armand attribuì esemplari di medaglie di Lionello e di Borso d' Este. I suoi figli Battista e Pietro furono orefici, secondo l'Armand, ma già il Venturi notò che il secondo non può essere il medaglista *Petrus de Mediolano* che lavorava già nel 1461-62 alla Corte di Napoli, eseguendovi quattro medaglie firmate descritte dall'Armand. Al Marescotti attribuì l' Heiss alcune medaglie di Galeazzo Maria Sforza.

Le sole monete della zecca di Milano che con attendibilità possano vantare una paternità artistica sono i doppi scudi d'oro — o *testoni* — di Galeazzo Maria Sforza e della consorte Bona di Savoia, e, per analogia, alcune altre del loro tempo colla loro effigie (fig. 464-467). I documenti del tempo ci assicurano che nel 1470 il duca

Fig. 468 470. — Medaglie d'argento di Giangaleazzo, di Lodovico il Moro e di Luigi re di Francia. Como, Museo.

dava ordine di stampare i pezzi d'oro *cum le teste de la nostra ill.ma consorte* a che il segretario ducale, pronto all'ordine del principe, potè poco dopo rispondere che aveva affidato il geloso lavoro ad *Ambrosio fiollo de magistro Maffeo da Chiva... lo quale ha retracto la testa de vostra Ill.ma signoria et facti li feri cum li quali stampisce li vostri ducati dopij et in vero è molto bona et bella testa.* Seguì un nuovo ordine ducale di far eseguire due stampi, uguali a certe medaglie in marmo che si trovavano nella camera del duca, con la testa del principe e le parole intorno GALEAZ MARIA SFORTIA VICECOMES DVX MEDIOLANI QVINTVS e con quella della duchessa con le parole BONA VICECOMES DVCISSA MEDIOLANI QVINTA. E i documenti assicurano che le prove furon fatte sui disegni di Zanetto Bugatto e che esecutori dei conii furono Francesco da Mantova bombardiere della Corte e Maffeo da Civate. Il lavoro riuscì così bene che i deputati alle monete uscite dalla zecca potevano affermare con

evidente compiacenza che per bontà intrinseca quelle eran certe *le migliori monete che appaiono in Italia* (1). Anche nel 1473 Zanetto, il noto ritrattista di corte e

a)

b)

c)

d)

Piccoli bronzi lombardi.

Fig. 471-474. — *a*, Museo di Cremona. - *b*, Il maresciallo G. G. Trivulzio. Louvre, Coll. Camondo. *c*, Museo di Ravenna. - *d*, Museo di Cremona.

Maffeo da Civate avevano apprestate dieci medaglie d'oro con la effigie ducale (2). Nessun documento noto ci sussidia invece nella ricerca della paternità artistica delle

(1) E. Motta. *Nuovi documenti ad illustrazione della zecca di Milano nel secolo XV* (in *Gazzetta Numismatica* diretta da Solone Ambrosoli. Como. Anno IV 1884, n.° 1, pag. 2 segg.). Due orafi si chiamavano Maffeo da Civate: Maffeo I, che col figlio Ambrogio lavorò nel 1470 per medaglie e monete sforzesche e che nel novembre 1473 era già defunto, quando si richiedeva a suo figlio di eseguire la statua equestre di Francesco Sforza. Maffeo I ebbe un altro figlio, Giovanni o Zanetto, pure orafo e forse è suo figlio o di suo fratello Ambrogio il Maffeo II che nel 1525 era alla zecca di Desana. Ambrogio da Civate (cfr. Champeaux. *Dictionnaire des fondeurs*, p. 300) figura ancora nel 1499 per l'esecuzione di certi fiaschi d'argento ordinati dal duca di Ferrara (Motta, *Rivista it. di numismatica*. Milano. 1895. A. VIII, pag. 398, nota 84). — *Archivio Storico Lombardo*, 1878, pagine 649-650, 1904, pag. 179, ecc.

(2) Arch. di Stato. Autografi. *Mosaicisti, orafi*, ecc.

Fig. 475. — Piatto in rame a sbalzo.
Chiesa di Torno.

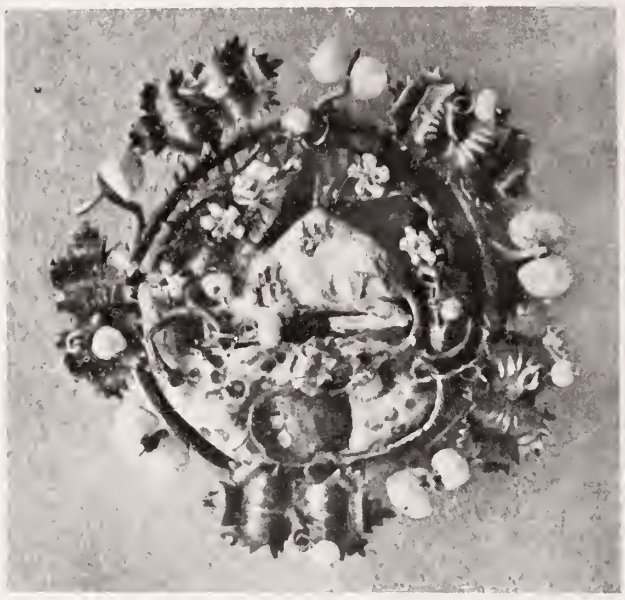


Fig. 476. — Spillone smaltato con perline e il camello (allusivo all'impresa dei Borromeo ?).
Firenze, Museo Nazionale.

Fig. 477. — Secchiello. - Monza, Tesoro del Duomo.

Fig. 478.
Milano, Museo Civico Industriale.

medaglie e delle monete di Giangaleazzo, di Lodovico il Moro, di Beatrice d'Este, così squisite di conio e di esecuzione da noi riprodotte nel primo e nel presente volume.

Forse — benchè nei documenti non sia detto — ne offrì il disegno Ambrogio de Predis stesso, il ritrattista ufficiale della Corte, e per di più così pratico dell'arte delicata del conio che i principi se lo disputavano per le loro zecche, tanto che nel 1494 il duca gli concedeva di recarsi alla zecca imperiale di Massimiliano I per intagliarvi i conii delle nuove monete sue. Con lui erano andati i compagni di lavoro Francesco

Fig. 479. — Arte lombarda del secolo XVI. *Pace* in ferro damaschinato. Firenze, Museo Nazionale.

de' Galli e Accino de Lecco: quest'ultimo nel 1497 era a Roveredo addetto alla zecca del Trivulzio (1).

Le monete di Galeazzo, in cui l'effige del principe è di profilo, vigorosa, un po' sommariamente espressa, ben lontana dalla finezza delle successive di Giangaleazzo, di Lodovico, e sopratutto da quella, squisita, di Beatrice, dovrebber dunque esser le sole opere in cui ci sia dato veder qualcosa dell'arte di Zanetto Bugatto: artista probabilmente ben modesto — come ci siam studiati di provare altrove — benchè alta risuonasse la fama del ritrattista al suo tempo ancor lontano dagli splendori di mezzo secolo dopo, e checchè ne pensi qualche critico straniero che volle attribuirgli opere varie, troppo lontane dalla natura lombarda.

(1) E. Motta, loc. cit.

Fig. 480. — Staffa ornata a sbalzo.
Firenze, Museo Nazionale.

Fig. 481. — Chiavi ornate.
Milano, Museo Civico Industriale.

Oggetti in rame e in ferro battuto.

A Milano — lo notò già il Molmenti (1) — fiorì l'arte del ferro battuto. Gli artefici piegavan bellamente il ferro ad ogni ornamento, per le chiavi, (fig. 481) pei picchiotti da porte (la collezione Mylius a Milano n'è ricchissima e già ne offrimmo saggi, nel vol. I, pag. 93 e 94) per cento oggetti di uso domestico (fig. 479-489).

Ma prima ci convien dire come in Lombardia si incoraggiasse un prodotto d'arte più modesto, quello del rame battuto, se qualche volta anche dagli altri Stati vi si ricorreva per farne provvista. Abbiam sott'occhio una lettera da Milano di Cesare Valentini al duca di Ferrara del 27 gennaio 1482, nella quale è detto che farà del suo meglio per rintracciar certi oggetti in rame duro perchè *più tosto se ne adopera de la sorte dolce per fabricare caldari et simili altri vasi* (2). Fra i secchielli ornati rimangono ad attestare le antiche eleganze quelli per l'acqua santa nel Duomo di Monza (fig. 477) e nella parrocchiale di Oggiono, già del XVI secolo, a finissimi fogliami a rilievo.

Fig. 482. — Museruola in ferro battuto, da cavallo, con lo stemma imperiale. Milano, Coll. Bagatti Valsecchi.

Frequenti sono tuttora i grandi piatti di rame nelle sagrestie delle chiese lombarde e più presso i raccoglitori e i negozianti, perchè le nuove esigenze del culto li hanno messi fuor d'uso. V'è pel solito raffigurata, a sbalzo, la scena della *Annunciazione* (fig. 475) o di *Adamo ed Eva* con l'albero del bene e del male, in un tondo centrale intorno a cui gira una bella ghirlanda di grappoli e di foglie d'uva allegorica del divino sacrificio.

Uno di questi, della prima metà del Cinquecento, adorno di fregi a fogliami del tipo predominante in questi modesti prodotti e, nel centro, con un gran drago, che vedemmo presso un privato a Milano tempo fa, recava la scritta ANTONII DE RVBEIS MEDIOLANENSIS OPVS. La Valsesia produsse molti di questi piatti per la messa. A Cellio ve n'è uno in argento con le figure di Adamo e di Eva dinanzi a una capanna. Lo stesso soggetto è in uno di Doccio, in cui però figura il Paradiso fatto a città merlata: e i merli, naturalmente, son guelfi. A Cellio v'è un piatto di ottone con San Cristoforo (3). Le forme tradizionali vi si ripeterono, con scritti e forme gotiche, anche in pieno Cinquecento.

Fig. 483. — Bauletto con riporti in ferro ornati. Milano. - Museo Civico Industriale.

L'arte dell'orafo si piegò dunque alle più varie, alle più modeste cose, in Lombardia, come dovunque in quel periodo felicissimo

(1) P. MOLMENTI. *La storia di Venezia nella vita privata.* 4ª ediz. P. II. Bergamo 1906.

(2) Arch. di Stato di Modena. Cancelleria ducale. Carteggi degli Ambasciatori, ecc. Milano, Busta 2.

(3) M. ZAHÒ. *L'esposizione Valsesiana di Varallo.* (L'*Arte*, nov.-dicembre 1905). Pei ferri battuti cfr. U. NEBBIA. *Vecchi balconi a Milano* (in *Rassegna d'arte*, gennaio 1909).

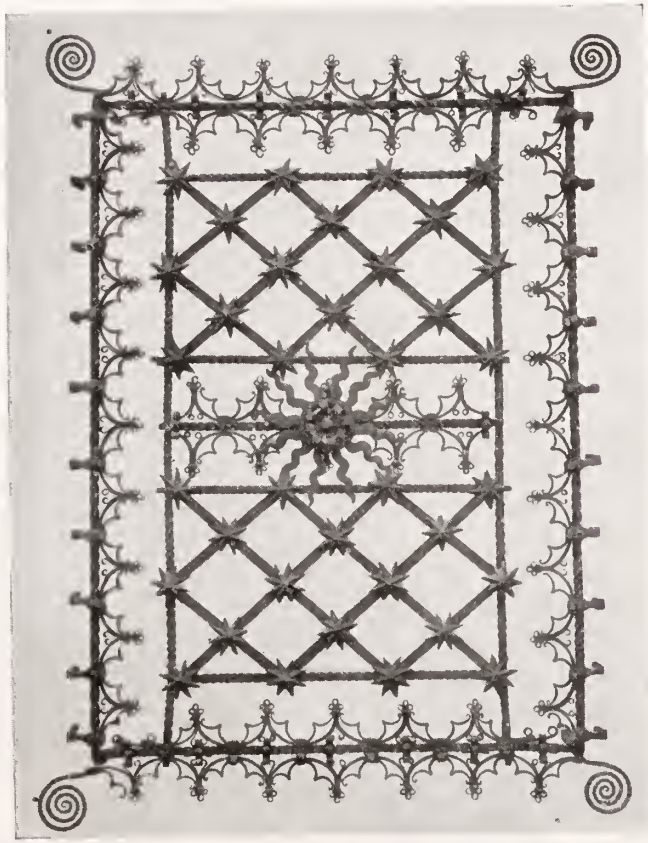


Fig. 484. — Inferriata già nel palazzo Besta a Teglio. Palazzo Bagatti Valsecchi.

Fig. 485. — Forziere a lamine di ferro e in stoffa (tipo comune). Museo Civico, Coll. Mora.

Fig. 486. — Forziere ricoperto di lamina ornata. - Museo Civico.

Tavola XV. — Secolo XV. Cintura cesellata. Museo di Novara.
Candelabro nel Tesoro del Duomo di Monza.

Fig. 487-489. — Ferri battuti lombardi. - Torcieri, lavamano, braciere. Coll. Bagatti Valsecchi.

in cui l'arte sembrò quasi andare alla ricerca delle più lievi cose e della più vile materia per dar loro nobiltà di forme, eleganze non mai viste.

Ci rimangon per esempio ferri da cialde elegantissimi (Vol. I fig. 371 e 372) e cinture cesellate (Tav. XV), e battenti da porte a forma di draghi o di mostri bizzarri comuni alle case nostre e torcieri bellamente ritorti o severamente eretti (Tav. XV), e ferri porta lampade, e alari, e porta candele bizzarri, varii di sagome gustose, e lavamano delicati, e mortai magnifici e cassettine bronzee, e placche a imprese araldiche, e ciondoli ispirati all'antico, e inferriate (fig. 484), e forzieri (fig. 483-486). Così, senz'avvedercene, siamo rientrati nel campo del ferro battuto perchè è difficile, nell'arte eletta e multiforme di quel tempo, distinguere fra un ramo e l'altro, fra l'orafo e il fabbro, fra l'artista e l'artigiano. E potremmo così continuare a enumerar gli alari eleganti, gli smoccolatoi, i ferri porta lampade, i bracieri, le cesoie, le scatole metalliche, gli speroni ageminati e le staffe a sbalzo (fig. 480), i bronzini, i ferri damaschinati e a figure (fig. 479), i sigilli, gli anelli, le placche a rilievo, le teche ducali, i fermagli delle copertine dei libri, i ninnoli belli, eleganti d'ogni sorta che, se non fosse la materia modesta di che son composti, si direbbero creazioni di orafi sapienti.

Meglio che le parole insufficienti a render le intime attrattive dei piccoli oggetti varranno le molte riproduzioni che abbiam disseminato nel presente e nel primo volume di questa nostra illustrazione. Le quali, più che ogni nostra considerazione, contribuiranno anche a provare i caratteri generali dell'oreficeria lombarda nel Rinascimento: la sua dipendenza dall'architettura gotica da prima, dalla scoltura decorativa più tardi, la sua esuberanza esteriore, la sua limitata purezza in confronto all'arte toscana e alla stessa arte veneta, l'attrattiva delle sue applicazioni in ogni tempo.

L'orefice. — Disegno nella Galleria degli Uffizi (disegno n. 70. F).

AGGIUNTE

I Capitolo. — All'elenco dei ritratti che ricordano la maniera di Bernardino dei Conti si può aggiungere un ritratto di una Lucia Benzi, di profilo, con uno scialle sulla testa, che vedemmo tempo fa presso la proprietaria signora Valerio, a Milano (via San Pietro all'Orto, 15). Ad Arcore, nella villa Vittadini, vedemmo pure un gruppo col Cristo morto sorretto da due angioli, in legno dorato e dipinto, firmato *Virgilio di Conti* 1556. Forse l'artista era della stessa famiglia del ritrattista Bernardino. Dei di Conti, intagliatori del cinquecento, abbondano notizie milanesi.

II Capitolo. — Alla serie delle miniature, come quelle santambrosiane, d'influsso bergognonesco appartengono in parte anche quelle di un salterio comune presso il convento dei Francescani di Dongo in quel di Gravedona, coperto di ricca rilegatura in legno, pelle e borchie.

III Capitolo. — Fra gli intagliatori del legno che lavoraron fuori di Milano va ricordato anche *Bertolino de la Canonica de Papia* che il 15 Settembre 1488 si obbligava a scolpire in legno quattro immagini a rilievo per l'altare di San Sebastiano nel Duomo di Savona. (F. Alizeri. *Notizie di professori di disegno in Liguria.* Genova, 1870).

IV Capitolo. — Parlando della croce del 1513 di Dongo dovuta in parte a Ser Gregorio da Gravedona dimenticammo di ricordare che gli smalti mostrano d'esser stati levati da altro oggetto — forse un calice — e son stati malamente collocati a ornare la croce. Forse appartengono allo stesso smaltatore del calice di Gravedona.

— Parlando dei medaglisti ci conveniva osservare che U. Rossi (*Lodovico e Giannantonio da Foligno orefici e medaglisti ferraresi,* in *Gazetta Num. It.* Como. Anno VI) trovò che Lodovico da Foligno aveva eseguito medaglie con le effigie di Bona di Savoia e di Galeazzo Sforza. Non si conoscon con precisione quegli esemplari, ma il Rossi richiamò l'attenzione su una bella medaglia coi busti di Galeazzo Maria e di Bona (nell'Armand, II, pag. 299), i conii della quale vennero formati coi punzoni dei noti testoni milanesi di quei duchi dal Friedlaender attribuiti a Caradosso. Giannantonio, figlio di Lodovico, modellò forse, a quanto pensava il

Rossi, le monete bellissime attribuite al Francia dal Friedlaender. Nel 1465 era stato a Milano Sperandio che aveva eseguito una medaglia a Francesco Sforza. Su Maffeo da Civate maestro della zecca di Desana scrissero anche E. Motta e l'*Arch. St. Lomb.* 1880, pag. 590, ecc.

— Per svista la placca rotonda convessa della collezione Trivulzio con la figura della Vergine col Bambino e un fondo di alberelli rotondi fu indicata come lavorata a niello, mentre è a smalto: a niello sono i due tondi riprodotti ai lati, d'altra collezione.

— Agli oggetti in rame battuto d'arte lombarda ricordati nella fine del capitolo si aggiunga una grande testa di Gesù, del 1495, interessante per la rarità e per l'iconografia in quella materia, ma grossolanamente eseguita, che si conserva presso l'abazia di Piona (lago di Como).

INT.
ARCH.

BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 21160 8762

Date Due

All library items are subject to recall 3 weeks from the original date stamped.

MAR 2 8 2003		
OCT 2 9 2003		
OCT 3 0 2007		
JAN 0 4 2011		

Brigham Young University